

Núm. 98  
Desembre  
2003



# TEMPS MODERNS

PÀPERS DE CINEMA

## Cicle Anthony Mann i *Mulholland Drive*

"SA  
NOS  
TRA"

CAIXA DE BALEARS

*Federación*  
"SA NOSTRA"



# Sumari

<b>Editorial</b>	<b>3</b>	<b>Els llocs comuns d'Iciar Bollain</b>	<b>per Joan Obrador</b>	<b>18 i 19</b>	<b>Excuses!</b>	<b>per Joan Bover</b>	<b>36</b>
<b>El Sur 1983-2003</b>	<b>4</b>	<b>Aproximació a Stanley Kubrick (i II)</b>	<b>per Miquel López Crespí</b>	<b>20 a 22</b>	<b>Les raons dels indis</b>	<b>per Carles Sampol</b>	<b>37</b>
<b>Mirada, innocent?, del cinèfil davant els Nadals que ja s'acosten per terra, mar i aire</b>	<b>5</b>	<b>La ciutat dels cans</b>	<b>Per J.C. Romaguera</b>	<b>23 i 24</b>	<b>Hawks, una frase genial que és tot un film</b>	<b>per Antoni Serra</b>	<b>38</b>
<b>Sempre ens quedarà Berlín</b>	<b>6</b>	<b>Edogville no serveix perquè ens serveix Edogfood</b>	<b>per Matías Vallés</b>	<b>25</b>	<b>Tres lladres i un biberó. Un conte nadalenc de John Ford</b>	<b>per Gabriel Genovart</b>	<b>39 a 44</b>
<b>Clint Eastwood-Lennie Niehaus: dos homes i un destí</b>	<b>7</b>	<b>Hitchcock, cineasta transparent i ferroviari</b>	<b>per Octavi Martí</b>	<b>26 a 29</b>	<b>Sense perdó</b>	<b>per Guillem Fiol Pons</b>	<b>44</b>
<b>Un problema d'identitat</b>	<b>8</b>	<b>El cinema negre segons Romà Gubern (I)</b>	<b>per Romà Gubern</b>	<b>30 a 33</b>	<b>Assaborir el silenci</b>	<b>per Pere Estelrich</b>	<b>45</b>
<b>XLVIII Setmana de Cinema Internacional de Valladolid</b>	<b>9 a 14</b>	<b>Mulholland Drive: L'univers misteriós de David Lynch</b>	<b>per Iñaki Reyesado</b>	<b>34 i 35</b>	<b>Winchester 73, Colorado Jim i El hombre del Oeste. Tres aturades de Mann al far west</b>	<b>per Guillem Fiol Pons</b>	<b>46 a 49</b>
<b>Crònica de cine</b>	<b>15 a 17</b>				<b>Cinema a "SA NOSTRA". Les pel·lícules del mes de desembre</b>		<b>50 i 51</b>

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Desembre 2003. Núm. 98

**Edita**  
Centre de Cultura  
"SA NOSTRA"  
Carrer Concepció, 12  
07012 Palma  
Telèfon 971 725 210  
Fax 971 713 757  
jvidala@sanostra.es

**Director**  
Jaume Vidal  
**Secretari Redacció**  
Miquel Pasqual  
**Assessorament lingüístic i traduccions**  
Jeroni Salom

**Assessors**  
Francisca Niell  
Antoni Figuera  
Andreu Ramis  
Josep Carles Romaguera  
Miquel Alenyà.

**Fotografies**  
Arxiu Centre de Cultura  
**Imprimeix**  
Gráficas Planisi, S.A.  
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

"Temps Moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopi i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

## UNA D'INDIS

*Ajustaràs la porta amb molta cura; Tot el que queda fora és aquell món que no et pertany ni mai t'ha pertangut i que només per una vel·leïtat infantil, d'altra banda comprensible, vas poder imaginar que t'acollia*

Miquel Martí Pol



Del joc d'ombres passarem a la imatge reflectida a la pantalla i d'aquesta imatge varem arribar a la successió basada en un guió, en una història contada que amb el temps incorporaria el so. Aquesta és l'evolució del cinema a manera de síntesi. Tanmateix, el creixement i l'acceptació popular de la indústria cinematogràfica, sempre sota el liderat nord-americà, si més no pel que fa a produccions i no tant a persones, va derivar inevitablement cap a una classificació per gèneres no sempre admesa com una teoria única. De totes formes, el que no pot discutir-se és l'existència de diferents etiquetes a l'hora de definir el tipus de cinema: terror, bèl·lic, musical, comèdia, ciència ficció, negre o *western*.

Precisament el *western*, tal vegada el gènere per excel·lència, ha complert aquest any el seu centenari, un esdeveniment que hem seguit a la nostra publicació de forma exhaustiva i que hem cobert amb una sèrie d'articles

convertits en una autèntica antologia. El mestratge de John Ford, cultivat de manera excepcional per directors com Howard Hawks, John Huston, George Marshall, Anthony Mann o Henry Hathaway i amb incorporacions posteriors i notables de Zinnemann, Peckinpah, Siegel, Nelson, Kasdan i altres ens ha llegat un patrimoni cinematogràfic de gran valor.

Un dels directors esmentats, Anthony Mann, serà qui protagonitzarà precisament el cicle de final d'any al Centre de Cultura. Les seves pel·lícules *Winchester 73*, *Cazador de forajidos*, *El hombre del oeste* i *Colorado Jim* clouran la celebració de l'aniversari del gènere basat en el període de colonització de l'oest americà amb les seves manifestacions més conegudes: l'arribada del ferrocarril, els cercadors d'or, la guerra contra l'indi natiu o els enfrontaments entre ramaders i agricultors. Un calaixet ple fins a dalt dins la memòria i les vivències de tota una generació.





Xavier Flores

**A**l nord-est de Sevilla i a uns quaranta-cinc minuts de la seva vella estació d'autobusos es troba Carmona, localitat on Víctor Erice pretenia desplaçar-se ara fa vint anys — amb la resta del seu equip de rodatge — per finalitzar *El Sur*, el segon dels seus llargmetratges.

De fet, Erice mai no es traslladaria al sud —almenys per acabar la pel·lícula— i el seu projecte es veuria interromput indefinidament sota pretext —i promeses— de reprendre's posteriorment, però finalment *El Sur* es muntaria tal com estava, i presentada a Cannes amb la presència del director mateix —després d'una decidida insistència de Pilar Miró— i obtingué una excel·lent acollida de la crítica internacional.

Per tant, *El Sur*, que partia del relat del mateix nom d'Adelaida García Morales, s'acabava —comercialment parlant— sense aquell des-

plaçament a la província de Sevilla, on Erice havia decidit acabar-lo, és a dir, la pel·lícula finalitzava sense aquesta part fonamental, essencial, que havia de filmar-se a Carmona.

Vint anys després —supòs que no casualment— Erice ens conta la part final d'*El Sur* i ho fa a TVE —segon canal— poc abans de la projecció de la pel·lícula inacabada el 1983.

Assegut a un vell i aparentment buit cafè, ens relata detalladament —almenys és la impressió que fa— el final de la seva pel·lícula, les noves localitzacions, els dies que manquen de rodatge, els personatges amb els quals es troba Estrella, la idea que té ell mateix del sud, el seu vincle amb aquesta part d'Andalusia, la seva idea de com descobreix el paisatge i la localitat on una filla descobreix el territori del seu pare.

La pel·lícula es tancava a Carmona amb la coherència que Erice havia imaginat a la seva pel·lícula. Ima-

gino que durant aquests vint anys deuen ser dotzenes les vegades que el seu director ha comptat el final del seu projecte a companys de professió i a amics, però aquesta vegada ho feia per a la televisió i perquè es fes públic, amb ell mateix com a protagonista del seu encàrrec.

L'evident paradoxa de la situació i la ironia que envolta el cas d'*El Sur* —sobretot pels qui l'han seguit— no impedeix que el relat que finalment ens és revelat pel mateix Erice sigui suficientment explícit i explicatiu com l'altra part de la pel·lícula sí realitzada i que el seu to conté una certa satisfacció, com si ell mateix es fes càrrec d'abonar un deute que havien contractat altres en el seu nom.

Aquesta magnífica forma —i en segons, sembla— d'acabar el seu projecte ens torna, encara que solament sigui en part, quelcom que el cinema espanyol ens havia escatimat durant tot aquest temps. ■



## Mirada innocent?, del cinèfil davant els Nadals que ja s'acosten per terra, mar i aire

Toni Roca

*(Estoy completo de naturaleza, en plena tarde de áurea madurez, alto viento en lo verde traspasado.*

*Rico fruto recóndito, contengo lo grande elemental en mi (la tierra, el fuego, el auga, el aire) el infinito...*

*"El otoño"*

**Juan Ramón Jiménez**

S entimental i simple com sempre, o gairebé, gairebé, ho és, el cinèfil observa, mira i escolta des d'un racó privilegiat de la Plaça Espanya de Palma, tal vegada ubicat a l'ampla i terrassa del Cristal, un lloc/espai d'oci a recordar i evocar quan la tardor arriba i l'estiu, de forma definitiva encara que gradual, se'n va. O se'ns en va. O se'ns en va. Mira i escolta mentre per terra, mar i aire, arriba Nadal, temps de religió, festa al carrer i rostres peripatètics de borratxos en flor. Ulls d'anyell escorxat de dalt avall i la seva mirada, inevitable, es perllonga i llavors s'atura a l'entrada principal del Cinema Augusta. Ara multicinemes (3) de crispetes, coca-cola i altres perversitats intenses i una mica cruels, abans, temps d'infantesa, lloc de concentració cinèfila difícil, per a no dir impossible. Pensa i recorda algunes de les pel·lícules que al lloc en qüestió s'hi projectaren a través d'un hivern sempre llarg. Com el llarg hivern aquell a casa. O a la molt noble, sacrificada, lluitadora ciutat de Praga. Rememora a temps parcial, a còpia de fragments dispersos per una memòria bellugadissa títols diferents, emocions dispers, experiències gratificadores. D'un costat a l'altre. Com per exemple, el *Macbeth*, o fou *Otelo* d'Orson Welles? Històries de drames, ambicions, gelosies, lluita per un poder sempre efimer, guerres a mort als escenaris de sang i violència. Però també *La esclava del desierto*, amb dos protagonistes d'excepció en aquells temps; la torbadora Arlene Dhal i el ros més ros de tota la història del cinema fins

a l'arribada espectacular de Robert Redford, Alan Ladd, per sempre més al nostre cor Shane amb un ressò viu i punyent mentre sonava, retallant el paisatge, la banda sonora original de Victor Young, "La llamada de la lejana colina." Sentimental com sempre, el cinèfil mira i escolta. Sobre la taula que és de marbre, el trencat es refreda però no pas la memòria. No encara. I la mirada roman estesa cap l'esmentat cinema tradicional i vella ciutat de Palma, anys cinquanta i l'ombra permanent i perpètua de *Río Bravo* de Howard Hawks, segon dels rius *hawkasians*, el primer fou *Río rojo*, a l'espera del riu definitiu *Río lobo*, que tancà la cinematografia de l'autor de *Tierra de faraones*, *Hatari* o *Los caballeros las prefieren rubias*. Com vulgueu. Però aquell *Río bravo*, fou especial i mai més l'Angie Dickinson posteriorment embolicada de caramel a la tele de *La mujer policía*, fou mostrada tan bella i sensual com en aquella ocasió. I sense oblidar-me de Ricky Nelson que canta a duo amb Dean Martin "My rifle, my poney, and me" i l'harmònica de guerra i de combat del sempre increïble Walter Brennan. Encara que aquesta pel·lícula, aquest *Río bravo*, el vaig descobrir, penso, en primera mirada al Astoria Cinema, just al principi de la Rambla. Però la Rambla, petita, humil, amb arbres de joia i esplendor viu i continua la seva tasca mentre l'Astoria, infantesa mil col·lores, ha desaparegut del paisatge pal-

mesà. Probablement, amb el temps serà, si ja no ho és, un lloc de bingo ordinari, la sucursal d'un banc o un espai on despatxen hamburgueses, patates fregides i altres encanteris. Coses de la vida. Coses de la vida que passa. I el cinèfil, que no abandona pas ni el bar Cristal, ni la sentimentalitat ni tampoc la ximpleta, fa altra fugida cap el passat no sempre de tenebres o de represió, com *Las chicas de la Cruz Roja* i l'amor, el meu amor fugaç, per la Conchita Velasco, "una chica de Valladolid, ¿recordau?", es feia ferma realitat quotidiana. La Velasco, a l'estil i llençatge de la capital, podria ser perfectament una noia *pizpireta*. Guapa, alegre i entremaliada, molt perjudicada per una gelosia a nivells extraordinaris a càrrec d'aquell actor representatiu anomenat Tony Leblanc. També tot s'envoltava arran d'una cançó que va voler obrir la dècada dels seixanta i encara més, "primavera en la solapa, primavera en el jardín i primavera en España, en el corazón de Madrid, las chicas de la Cruz Roja, en Madrid han florecido...". El cinèfil, sentimental i una mica simple, no troba explicació a un estrany fenomen, ¿com es pot evocar, recordar tot i a la vegada films com *Macbeth*, *Otelo*, *Río Bravo*, *Río rojo*, *Una muchachita de Valladolid*, *Tierra de faraones*, *Raíces profundas* o *Hatari*!...

Aleshores, per terra, mar i aire, s'acosta Nadal. Al·leluia, germans, al·leluia. ■





Francesc M. Rotger

**E**ns anuncien, de manera immediata, l'estrena de una nova pel·lícula, sembla que la més ambiciosa de la indústria espanyola de l'animació. És *El Cid. La leyenda* i supòs que no és necessari afegir que s'inspira, de manera més o menys lliure, a la biografia del guerrer burgalès de l'Edat Mitjana Rodrigo Díaz de Vivar, més conegut com El Cid Campeador (i amb una certa vinculació amb l'actual àmbit de la cultura catalana, atès que fou senyor de València; això sí, abans de la conquesta de Jaume I). Que jo recordi, fins ara només existia una adaptació cinematogràfica de la seva vida o, més ben dit, del que es coneix de la seva vida (completat amb aspectes de la seva llegenda), i lògicament m'estic referint a *El Cid* (1961), d'Anthony Mann, produïda per Samuel Bronston i protagonitzada per Sophia Loren i pel president de l'Associació Americana del Rifle (crec que es diu així, aquesta entitat). Pel que fa als dibuixos animats, es varen apropar a aquesta figura mítica

amb la sèrie de televisió *Ruy, el pequeño Cid*.

La veritat és que el cinema espanyol, que no ha tengut molta sort amb el gènere històric (amb produccions, en general, massa marcades per punts de vista ideològics), sembla que no ha sabut aprofitar, almenys fins ara, el filó del passat medieval (encara estem esperant la nostra *Excalibur*; i ja no dic res de tota la resta de produccions filmades, entorn del cicle artúric, a Gran Bretanya i als Estats Units). Qualque intent aïllat, com *La conquesta de Albania*, d'Alfonso Ungria, fou un fracàs. No parlaré de *Cuando los maridos se iban a la guerra*. Encara és la hora que el cinema s'interessi, per exemple, per les aventures de Jaume el Conqueridor, o pels infortunis dels nostres Jaume II i Jaume III, reis de Mallorca. Mireu, en canvi, els xinesos, que a la llarga història del seu immens país troben una font d'inspiració. Com Zang Yimou, que es remunta a abans de l'era cristiana, a quan la Xina es trobava dividida en set regnes, abans de convertir-se en un imperi, a *Hero*.

La resta és història més recent. El mur de Berlín va caure a una data no massa difícil de recordar: el nou de novembre de 1989. Però no ha caigut per a la protagonista de *Good Bye Lenin!*: una dona, comunista fervent, que es desperta del seu coma d'abans de la caiguda, i a qui el seu fill decideix ocultar-li la veritat. També es Berlín la ciutat de *Qué hacer en caso de incendio*: un altre llargmetratge que reflecteix fins a quin punt han canviat les coses, les circumstàncies, les filosofies, després de la reunificació alemanya. Sempre ens quedarà Berlín. Bernardo Bertolucci ambienta al Maig del 68 el seus *Soñadores*. Albert Boadella, en canvi, s'ha estimat més apropar-se (*Buen viaje. Excelencia*) als darrers mesos de la vida del dictador Francisco Franco. Dins la línia satírica i mordaça de la seva companyia de teatre, Els Joglars. I amb la col·laboració, decisiva, d'un actor genial, Ramon Fontserè, i d'altres integrants d'aquesta mateixa formació catalana. ■





Házael González

**N**o són poques les persones que pensen que Clint Eastwood és una mena de geni, o, almenys, que és un home ben capaç de fer cinema com a complet realitzador, perquè aquell misteriós *cowboy* sense afaitar i amb un etern puret encès als llavis que sortia als mítics *spaghetti-westerns* de Sergio Leone com *Por un Puñado de Dólares* (*Per un Pugno di Dollari*, 1964), *La Muerte tenía un Precio* (*Per Qualche Dollaro in Più*, 1965), o *El Bueno, El Feo, y el Malo* (*Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo*, 1966), s'ha convertit amb els anys amb un director (i productor) més que prolífic i competent: Eastwood ha dirigit vint-i-quatre pel·lícules des de l'any 1971, entre les quals en destaquen algunes com *Impacto Súbito* (*Sudden Impact*, 1983, on tornà a donar vida al seu famós personatge Harry el Brut), *El Jinete Pálido* (*Pale Rider*, 1985, un *western* ja considerat com a clàssic), *Bird* (1988, en què relata la biografia de Charlie Parker), o ja en temps més recents *Los Puentes de Madison Country* (*The Bridges of Madison County*, 1995, aclamada per crítica i públic de forma unànime), i per suposat, *Sin Perdón* (*Unforgiven*, 1992, amb la qual va guanyar l'Oscar no només al millor director, també a la millor pel·lícula). I això ens porta fins avui, a *Mystic River*, un excel·lent treball on la feina

dels actors és clau a l'hora d'aconseguir uns resultats més que destacables, i que potser ens donin sorpreses als Oscar de l'any que ve...

I ara ve la curiositat: aquesta vegada, el músic de la pel·lícula és ni més ni menys que el mateix Eastwood, qui després d'haver fet petites proves al camp de la composició (seu és el tema principal de *Sin Perdón*, anomenat "Claudia's theme"; un altre anomenat "Kate's theme" del també seu film *Poder Absoluto* —*Absolute Power*, 1997—; i més temes encara a un altre film seu, *Un Mundo Perfecto* —*A Perfect World*, 1993—), s'ha decidit a fer tota la feina ell, malament el seu compositor habitual li hagi donat una mà a l'hora de dirigir l'orquestra. I encara que no ens desagradi, no podem dir que la feina de Eastwood hagi estat massa destacable, però tampoc es pot dir que es noti massa, ja que no s'allunya molt de les feines d'un home que fa la música per les seves pel·lícules des de l'any 1984, i gairebé sense excepcions: Lennie Niehaus, qui, fora de treballs protagonitzats o dirigits per Eastwood, no ha fet massa coses interessants (un llargmetratge de *Barrio Sésamo* —*Sesame Street: Follow that Bird*, Ken Kwapis, 1985—; o una seqüela disneyana estrenada directament en vídeo com *Pocahontas II* —*Pocahontas II: Journey to a New World*, Bradley Raymond i Tom Ellery, 1998—). Això sí, seus són

els scores de *El Jinete Pálido*, *Bird*, *Sin Perdón*, *Un Mundo Perfecto*, *Los Puentes de Madison Country*, *Poder Absoluto*... i si mai podem dir que les seves feines siguin dolentes, són moltes les persones amb l'opinió que resulten una mica fluixes i un poc massa despersonalitzades... però això, després de tot, tampoc és gens estrany si pensam que Eastwood és, abans de tot, un actor, i a les seves pel·lícules trobam generalment una excel·lent feina en el camp de la interpretació (tant per ell mateix com per els altres, i parlem aquesta ocasió de gent com Sean Penn i Tim Robbins), i després una correcta execució (moltes vegades més que correcta) en els altres aspectes. I en el cas de *Mystic River*, malgrat l'aspecte musical hagi sortit de la mà del director mateix, i que ell mateix es consideri un enamorat de la música en general i particularment del jazz, encara tenim la sensació de que als films de Eastwood la música no té massa a fer.

De totes formes, sempre és agradable veure els directors arriscant-se dins el camp de la música de cinema, encara que no hi ha massa exemples, però les bandes sonores fetes per John Carpenter o el nostre Alejandro Amenábar són testimonis que el talent es troba allà on menys l'esperam, i Clint Eastwood ens ha demostrat que als seus 73 anys encara és capaç d'arriscar-se amb coses així. Molt ben fet, Harry. ■





Jaume Pomar

**L**a mancha humana és una d'aquestes pel·lícules que, adesiara, molt de tant en tant, em reconcilien amb el cine contemporani. Certament, el director, Robert Benton, fa alguns lustres ens havia enlluernat amb aquell *Kramer contra Kramer*, un film d'impacte al voltant d'una agra problemàtica del nostre temps: el paper que juga un infant en el divorci dels pares i les conseqüències d'utilitzar el fill en un drama del qual són protagonistes centrals i principals l'home i la dona que conformen el matrimoni.

Ara, amb *La mancha humana*, Benton planteja una visió crítica de la societat nord-americana en temps i llocs concrets, a partir de la novel·la de Philip Roth (Newark, 1933) *The Human Stain*. Roth, un dels més brillants representants de la denominada «escola jueva novaiorquesa», incideix en un problema d'identitat racial pel que fa a la personalitat del protagonista, que, sota la pressió ambiental, ha volgut encobrir la procedència familiar negra pensant que així podrà realitzar-se dins la vida sense entrebancs. L'oponent és una dona que ha suportat al llarg de la vida abusos sexuals i maltractes domèstics. La mort dels seus dos fills l'ha colpejat durament, duent-la fins a l'entretela del seu procés biogràfic. Entre ells dos, malgrat la diferència de edat que frega els trenta anys, s'esdevé una història d'amor d'alt voltatge eròtic i sentimental; d'incert futur, però apassionant i apassionada.

Robert Benton ens conta la història des de la contemporaneïtat en una ciutat universitària de províncies d'Es-

tats Units. És el moment àlgid de l'escàndol del president Clinton amb la becària Mónica Lewinsky, saturant l'atmosfera del campus universitari, on un vell catedràtic de literatura clàssica, rector de la universitat, és acusat improcement de xenofòbia i racisme. El fet ocasiona la mort de la seva esposa, la pèrdua de la càtedra i el descrèdit. Apareix en la seva vida una dona jove i se sent renovat en el desig de viure i en la capacitat de menyspreu envers una societat hipòcrita que de la correcció política n'ha fet una immoralitat immensa, incommensurable.

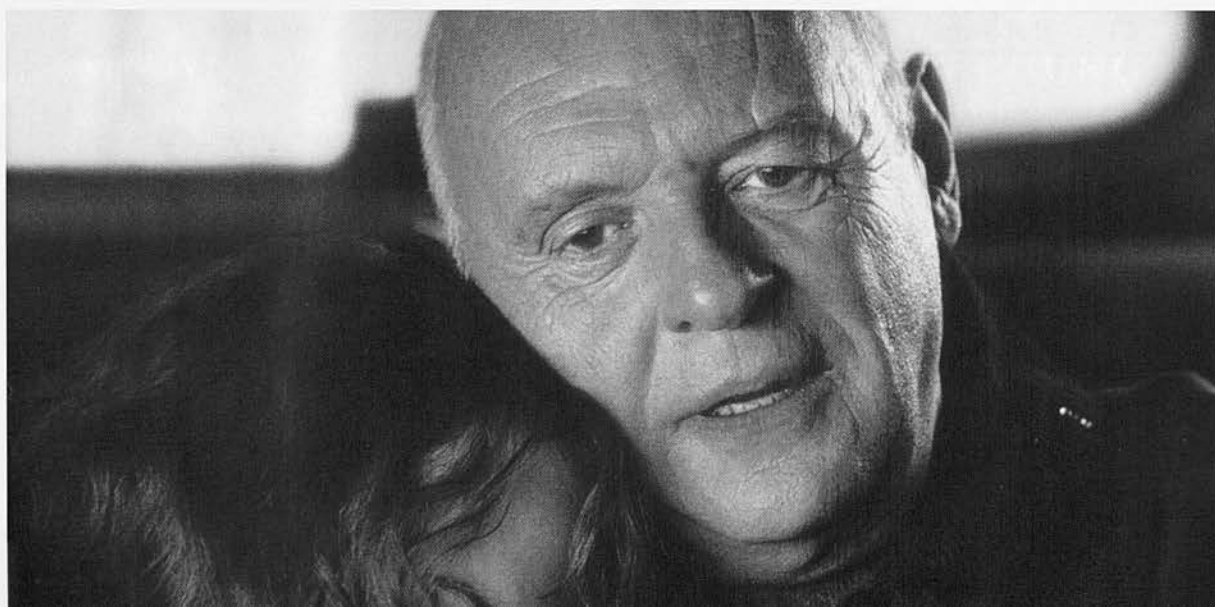
Amb estil impecable, de bon mestre que sap contar bé una història, el guionista Nicholas Meyer, mitjançant la tècnica del *flash back*, ens introdueix en el passat del protagonista per mostrar el seu passat tèrbol de renúncies a les arrels per tal de poder envestir la vida amb probabilitats d'èxit. I només amb la narració d'aquesta covardia, se'ns informa de la formidable pressió que la generació de Philip Roth encara patí, molt directament, damunt la pròpia carn. L'amor és així una sortida d'emergència, per a un home i una dona paradigmes dels perdedors dins aquests temps que vivim, morint, dia per dia.

Les interpretacions d'Anthony Hopkins i Nicole Kidman, al meu entendre (i sé que en això no vaig d'acord amb una part de la nostra crítica especialitzada), són senzillament magistrals. Ell dóna, una vegada més, una extraordinària gamma de matisos que arriba a un punt molt alt quan balla el *Cheek to cheek* d'Irving Berlin amb un Gary Sinise que està també encertat en el paper de l'escriptor amic

del catedràtic, un altre fracassat, a la seva manera. Certament, el físic de Hopkins no era el més adient per a fer versemblant una ascendència negra; però ell ha sabut reinterpretar el personatge, com fan els grans, se l'ha fet seu i ens mostra, dins la maduresa, allò que podem suposar ha estat el procés de tota una vida de reconstrucció personal a partir d'uns pressupòsits que l'han posat al marge de l'autenticitat.

Pel que fa a Nicole Kidman he de dir que, avui com avui, és la meua afinitat electiva per excel·lència. Com a actriu, com a físic, com a personalitat, com a tot. Se l'ha volgut criticar pensant en l'estil de dona que representa dins la vida, educada, burgesa, un punt convencional, protegida de tots els mals del món per murs de protecció poderosos. I això és voler oblidar que també ha encarnat a la pantalla amb èxit una Virginia Woolf indefensa, lletja i desequilibrada, o la ballarina i cantant de *Moulin rouge*, que les mares de família conservadora no trobarien recomanable en el paper de nora. A *La mancha humana* ens fa profundament atractiva i convincent aquesta personalitat cantelluda i abrupta que ha tastat una part considerable de fel dins la vida. Per això mateix, mostra un tarannà violent, indòmit, amb un punt de salvatgisme adquirit al llarg de vint i tants anys de fugida d'unes realitats que no li han estat gens amables i que l'han aclaparada amb l'estretor de les seves misèries.

Si em voleu escoltar, amics i coneguts, no us perdeu per res del món aquesta pel·lícula. ■





Joan Estrany

## ***Dogville*, un conte de pinyol negre. Presentació fora de concurs del darrer treball de Lars von Trier**

L'estructura de conte infantil en nou episodis i pròleg, enterboleix del tot la truculenta paràbola de Grace al poble de Dogville. Si a *Dance in The Dark* es decantava pel musical a l'hora d'ambientar el sofriment de la seva heroïna, a *Dogville* Von Trier juga amb els preceptes aparentment inofensius del conte. Un conte que, de bon començament, hom sospita no pot acabar bé.

Un pla zenital davalla a Dogville, un poblet perdut de les Rocoses, que no es més que una auca de guix sobre un empostissat negre... La quarta paret és l'únic escenari, de fet l'única paret del poble, totes les altres han estat substituïdes per un traça de calç i el nom dels propietaris, ben igual com la planta d'un plànol urbanístic a escala real. Això es Dogville geogràficament parlant. El recurs permet, entre d'altres, veure simultània-

ment la vintena llarga d'habitants en els seus espais íntims: a la cuina, al menjador, a l'escusat, al llit. Tampoc hi ha portes, però els habitants de Dogville fan com si les vessin i educats piquen a..., sona la fusta i la frontissa en empenyer. Les arboceres també són planes, com el ca res no escapà a l'imaginació del delineant.

Vet aquí que en aquest tranquil racó s'entrega un bon dia una mena de ventafocs encisadora anomenada Grace (Nikole Kidman), un poc esverada, tot s'ha de dir, perquè uns gàngsters dolentíssims l'empaiten. En Tom (Paul Bettany), el bon xicot, el fill del metge, l'intel·lectual amb aires de redemptor i líder espiritual diu que no s'amoïni que ell parlarà amb els veïnats i que ja mirarà de convèncer-los per fer-li un racó al poble. No sense remucs, la comunitat desconfiada dels forasters, accedeix finalment a donar aixopluc a la jove. Grace agraïda s'ofereix a ajudar en les feines del poble; la mestra, la botiguera (Lauren Bacall), la mestressa... poc a poc es guanya les simpaties de tothom fins i tot del ruc

lleyataire. *Colorín colorado* arribam al capítol 7.

L'espectador arriba a aquesta cassella un mica cansat s'ha de dir. És probable que el danès tiràs una pèl massa de metratge, potser el necessari d'altra banda, per familiaritzar l'espectador en cadascun dels veïns de la vila del ca de cara a la traca final que Von Trier ens ha preparat com a fi de festes i obertura de la Seminci.

## **Estètica i ètica cinematogràfica de l'unhappy end**

Molts es demanaran per ventura què se n'ha fet dels postulats Dogma 95 que tant enrenou portaren uns anys enrera? Sotmetre el talent d'un creador als entrebancs restrictius d'un codi té validesa com a repte, però, tard o d'hora, acabà escanyant el geni condemnant-lo a l'aplicació de fórmules, contradint l'esperit creatiu que es vol afirmar. Com qui no diu la cosa, de mica en mica Lars von Trier es de-

senganxa del batzer de les autoimposicions.

Sense trair tampoc el moviment, no debades la Seminci ha recolzat Dogville de tres curtmétratges —*Les cinc obstruccions* (von Trier/Jorgen Leth), *Confessions (making off)* de Dogville, Sami Saïf) i *Els purificats* (Jesper Jørgen) —, von Trier procura sempre dir coses noves amb llenguatges nous. L'estètica de Dogville ben igual que la de *Dance in the Dark* presenta un denominador comú en alguns detalls escenogràfics de caire futurista. I s'entengui per futurista, el corrent pictòric dels anys 20: els homes-robots de Leger, els perills immanents de les tesis skinnerianes. La idíl·lica ambientació mantinguda en el vestuari i el mobiliari és accidental. La història de Dogville podria ser la de qualsevol poblet del món. En aquest sentit s'agreuja el pesimismo de la moralitat final en dar-li un caràcter universal.

L'home esdevingut màquina..., l'home com a part integrant de la maqueta de l'urbanista..., previsible en el seu compartament, un producte amb *puts ins* i *puts outs*, estimul-resposta, l'home cossificat, el ca un guix al terra. També però l'home desconfiat i l'home que pren el braç sencer quan li ofereixen la mà. Aquesta misèria humana potser és l'únic bri humà que resta de l'escabetsina final. La corrupció de l'home envers la seva automatització. L'*unhappy end* deixa poques sortides obertes, no hi ha portes per on fer-ho. El ca l'únic supervivent.

## SECCIÓ OFICIAL

### Osama i Sang i or, espiga d'or ex aequo a la Seminci 2003 de Valladolid.

Orient Mitjà omnipresent dins i fora de les pel·lícules a concurs

Després d'una arrencada més aviat fluixa, el nom de Denys Arcand i *Les invasions barbares* convida a posar les primeres messions al foyr de l'Olid Melià de Valladolid. Dissent anys després d'haver estrenat també a la Semana *El declivi de l'imperi americà*, el

director canadenc tornava a reunir els seus mateixos actors al voltant del moribund i ben humorat Remy (Remy Girard). La malaltia terminal d'aquest simpàtic heretge, conyista antiamericà furibund i membre permanent del consell de causes perdudes dels segle XX, provoca el reencontre dels seus antics amics i companys d'utopies, llibertinatges i curolles. Al mateix temps, també el del seu fill: un jove i venturós *businessman*. El conflicte pare—ill: la reacció del cadell a la liberalitat dels seus progenitors, el materialisme del relleu generacional cada cop més lluny dels llibres, de la imaginació. Aquestes són les dues línies bàsiques a partir de les quals l'humor i la reflexió envaeix uns diàlegs sortits d'intel·ligència, expurgats del més diminut to melodramàtic. Just abans de morir —l'apologia de l'eutanàsia, potser l'únic argument que no es rebat— Remy invoca l'Edat Mitjana: "quan els bàrbars...". Arcand puntualitza *off the record* "Des de Washington tan fa si búlgars o hongaresos tots semblam bàrbars".

Segona entrega d'una projectada trilogia amb bon rèdit del seu pas per Cannes 2003 (Premi al millor guió, Premi a la millor actriu), el missatge de la qual ha sabut copsar i transmetre admirablement el crític Carlos Boyero: "*Aunque describa el infierno, el directo no prescinde del humor, la ironía, la irreverencia, la mordacidad y otras tablas de naufrago que suavicen el inapetible momento en el que el mal te devora. Hay que agradecerle a Arcand que despliegue gracia, temple, inteligencia, sensibilidad y coraje ante una historia tan fatídica, pero no evita que se renue-*

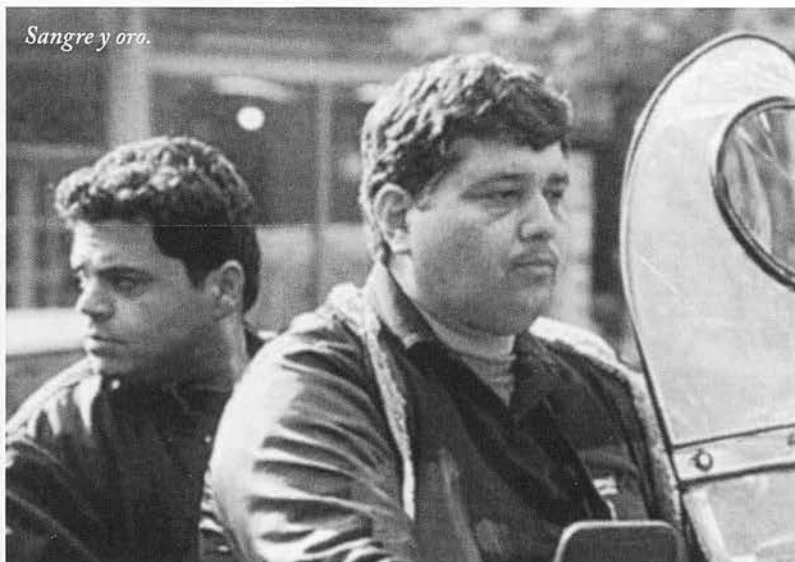
*ven fibras dolorosas, que la mirada y el oído se empapen de angustia e impotencia que desee en cada secuencia que aparezca la bendita palabra fin.*"

La tesi d'Arcand troba indicis de verificació en el títol de la segona pel·lícula de Sofia Coppola, *Lost in Translation*, uneix a la implícita presumpció lingüística anglosaxona, un retrat lúcid, despert, present i enyoradís del Tòquio actual. La metròpoli japonesa retratada com la més perfecta paròdia d'occident dins terreny oriental.

Bill Murray (*Bob*) i Scarlett Johansson (*Charlotte*) ensopeguen entre el luxe laberíntic del Hyatt Park Hotel de la capital nipona. Ni l'hospitalitat, ni les atencions dels avenços domòtics acaben d'acomodar la seva estada. A la fi Charlotte i Bob surten a veure món, tresques nocturnes pel ludisme d'una ciutat en evasió permanent: *mtvs*, *mangues*, karaokes i videojocs. L'occidentalisme més ferotge guarda un recordatori, una rampellada a l'ancestral i moribund Japó dels afores, esmenes a Ozu o Ang Lee. L'obligada al·lusió a un contrast únic en el món. Occident mor al país del sol ixent. Exquisita comèdia d'amorosa cadència amb un puntet just de pudor que arrodoneix l'elegant i ben ritmada narració.

"Traduccions" són precisament el que menys han de menester Isaac i Folke, ja ho diuen a Castella, "*a buen entendedor...*" Els dos protagonistes de la coproducció noruega-sueca *Salmer Fra Kjøkenet (Kitchen Stories)* trigaran dies en piular paraula abans de refrendar una amistat anunciada. Tot perquè un bon dia l'observador Folke s'instal·la a la cuina d'Isaak a fi d'es-

Sangre y oro.





tudiar de prop els moviments del camper fadrí dins la cambra, i engreixar així la base de dades dels enginyers domèstics suecs. L'austeritat de l'observat i la manca d'èxit i conversa que acompanyen l'experiment, amb el temps invertirà els rols, l'observat passa a observador. Servint-se d'aquesta estrafolària campanya de màrqueting, el director Bent Hamer aprofita per reflexionar sobre la soletat compartida en clau de comèdia. Gags i situacions absurdes que recorren per moments a Kariusmaki i proporcionen al film escenes entranyables resoltes amb una formidable economia de diàlegs. *Salmer Fra Kjøkke-net*, ergo cuines econòmiques.

Al menjador desolat, l'actor australià Gare Sweet (Steve) s'endú un bon ensurt el dia del seu aniversari. "Festa sorpresa" pensa, potser sí però no tal com s'imagina. El present: una cinta de vídeo enverinada — "posa'm" diu l'etiqueta —. Play. *El projecte d'Alexandra* (Helen Buday, l'esposa) comença, s'aferrin si us plau a les butaques, si tenen comptes pendants amb les seves senyores, pel seu bé no les portin al cinema.

Si em permeten l'expressió, *El projecte d'Alexandra* és una mena d'*snaf* psicològic, una repassada en tota regla, una purga en majúscules de les desatencions conjugals. Opressiva i claustrofòbica, destaca l'interessant construcció narrativa delegada quasi íntegrament al comandament a distància que determina discurs, ritme i alteracions cronològiques. Imatges congelades intrigants, *rewards* i *forwards* angoixosos articulen la interacció que Steve manté amb les rèpliques pregravades d'Alexandra. Tal vegada un pel efectista, però déu ni do quins efectes, el suspens aconseguit per Rolf de Heer és digne del mateix Hitchcock. La dinamita dels continguts l'emparenten amb el realitzador austríac Michael Hanecke i la temàtica l'acosta a l'obscura desmitificació de pel·lícules com ara *American Beauty* o *Happyness*. Ja saben, començant amb caseta, *cooker* i jardinet, nins a dormir. Els dies de Disney han passat a millor vida.

Alexander i no Alexandra és el nom del protagonista de *Good Bye Lenin*.



Osama.

La caiguda del mur, la reunificació alemanya després de 40 anys, la trompada de sobte de socialisme i capitalisme, l'escenari de les darreres quimeres..., en definitiva el bull de Berlín de l'estiu posterior a 1989..., els ingredients eren de primera i Wolfgang Bécquer va pujar el blanc d'ou sense tallar-lo. Acompanyat de l'extraordinària banda sonora de Yann Tiersen (*Amelie*), la història presenta el projecte descabellat d'Alex per preservar la delicada salut de la mare, militant de l'antiga RDA, caiguda en coma dies abans de la caiguda del mur. Quan la mare desperta, vuit mesos després, ho fa a un altre país que res no té a veure amb la seva anhelada pàtria socialista. La convalescència dictamina repòs i sobretot res d'emocions fortes. Solució: reconstruir la RDA al seu dormitori. Premiada a la passada Berlinale, *Good Bye Lenin* amb quasi 6,5 milions d'espectadors només a Alemanya ha esdevingut un

vertader fenomen mediàtic a nivell europeu. La calurosa rebuda al Teatre Calderón i els rumors d'espiga fan preveure la continuació de l'èxit a les sales espanyoles.

No entrarem a teoritzar si els darrers esdeveniments a l'Orient Mitjà ajuden a difondre indirectament aquestes cinematografies, però la nòmina de la secció oficial és prou eloqüent: *Le Cerf Volant* (La miloca, França-Libano, Randa Chahal Sabbag), *Osama* (Afganistan, Siddiq Barmak), *Alila* (Israel, Amos Gitai), *Talaye Sorgh* (*Sang i or*, Iran, Jafar Panahi). A les quals hi podem afegir les 12 cintes projectades dins la secció "Teherán, ciudad de cine". De les esmentades ens quedam amb les dues primeres.

*La miloca* de Sabbag vola entre la frontera de Líban i Israel, com les paraules que des dels altaveus els familiars de Lamia i els del seu prenent pregonen als quatre vents sota l'atenta i divertida mirada d'un adolescent

israelià enfilat a dalt de la torre del pas de duana. Senzilla i simpàtica, la gran pantalla recupera, encara sigui durant 90 minuts, la dignitat, la pau i fins i tot el bon humor als territoris ocupats.

*Osama*, ben al contrari és un film monocrom: color fusta, terròs, pedra, pols. D'escletxes per on transpira la llum, la mateixa que deixa passar la teranyina de les *burques*. *Osama* és el drama d'una família sense descendència masculina que pren la decisió de rebatir la seva única filla per tal de poder tirar endavant. El mulà la recluta i en arribar a la madrassa les sospites dels companys es confirmen. Tanmateix concessions a la dignitat i l'humor, fins i tot, fan d'aquest document tèrbol una mirada a la tradició que reivindica l'existència d'uns valors i atura els peus del relativisme cultural. Una mirada que censura els talibans de cap a peus, una mirada emperò que acarona turbants, escudelles, panys i anys: el pas del temps.

Fins aquí el més destacat dels 18 llargmetratges presentats a concurs a la XLVIII Seminci de Valladolid que tancava portes el pasat 1 de novembre amb el darrer treball de Woody Allen *Anything Else* fora de competició. Entre els quals, els films espanyols — *Astronautas* (Santi Amadeo), *La Suerte Dormida* (Ángeles González Sinde), tot dos novells i *Las voces de la noche* (Salvador García Ruíz) — sense desentonar de la mitjana general, escatimaren heterodòxia i originalitat per despuntar del munt de llaunes.

## Els premiats

Espiga d'or: *Osama* i *Sang i or*  
Espiga d'argent, premi de la crítica: *Lost in Translation*

Premi especial de la crítica: *Good Bye Lenin*

Premi del públic: *Good Bye Lenin* i *Les invasions bàrbares*

Premi a la millor actriu: Helen Buday (*El projecte d'Alexandra*)

Premi al millor actor: Jaime Sives (*Wilbur vol suïcidar-se*)

Espiga d'or al millor curtmetratge: *Sueños*.

## INTEGRAL DE LA FILMOGRAFIA DE COSTA GAVRAS

### Costa Gavras, un cosmopolita compromès afincat a Valladolid

Valladolid. Inseparable de la seva bufanda vermella, tal vegada perquè no feia nosa del tot, el realitzador grec-francès Costa Gavras (1933) no s'ha aturat de trespasar amunt i avall en el decurs de la passada 48ena Setmana Internacional de Cinema. Conferències, entrevistes, programes radiofònics, la trobada amb Jorge Semprún i una xerrada a la Facultat de Filosofia i Lletres, el convertiren excepcionalment en aquell producte de l'*star system* que sempre ha defugit. Ben mirat cinèfils i premsa en poden estar ben contents de l'afabilitat i dels esforços d'ubiquïtat invertits pel direc-

tor de Z, sempre sol·licit a peticions i interrogants.

La Seminci, que l'any anterior presentava fora de concurs el seu darrer treball *Amén*, enguany ha replegat per primera vegada els 15 llargmetratges que conformen la seva filmografia íntegra. Una obra que el professor Esteve Rimbau de la UAB ha disseccionat amb cura i amplitud de mires al llibre *De traidores y héroes* presentat també dins el marc de la "Semana".

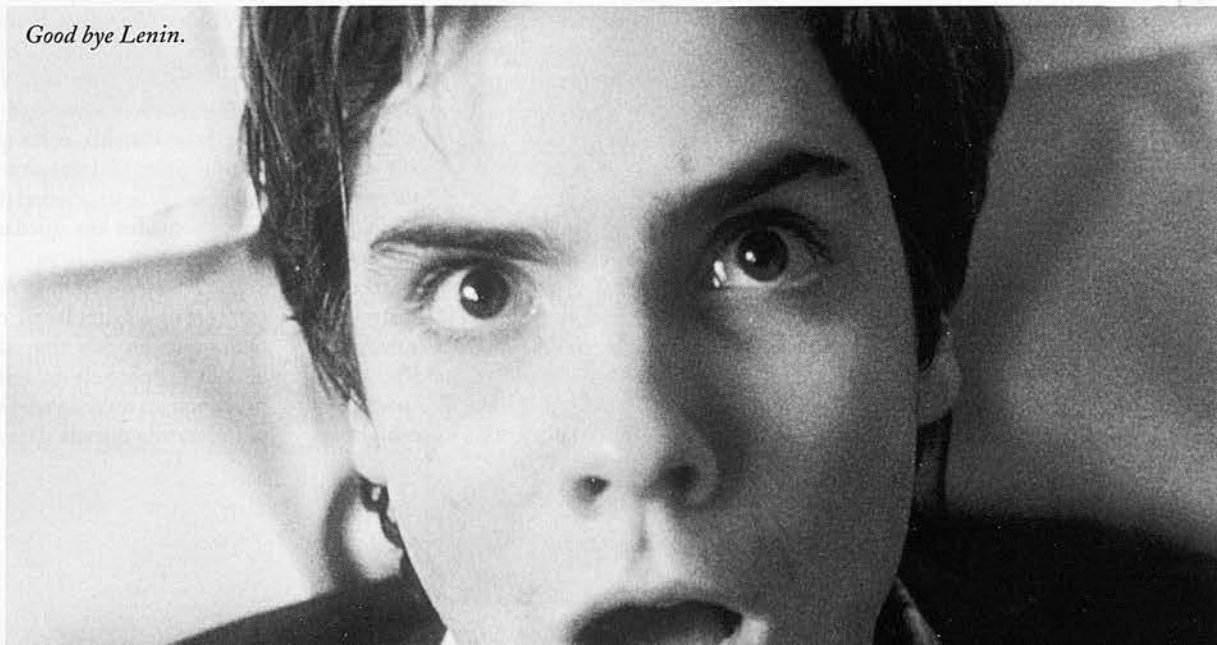
Al temps que el seu biògraf repetia per activa i passiva que el seu cinema no és únicament polític, Gavras un cop més escometia: "quin cinema no ho és?". "No hi ha cinema més polític que el que insisteix en negar-ho", "Diguim si no, ¿hi ha res més polític que Esther Williams?" Només un breu apunt del seu castellà, que si no pulcre, és prou entenedor. A *Temps Moderns* tampoc ens estàrem de demanar el seu parer sobre la situació actual de la creació cinematogràfica.

Diuen que la vida del artista és la seva obra. ¿Veure reunits quasi 40 anys de feina en una mateixa sala durant set dies déu ser un flaschback de vertigen?

La veritat és que m'he estimat més no assistir a les projeccions, tot i això no és desencaminat el que diu. A França molts directors s'estimen més parlar de les pel·lícules rodades que dels anys complerts, i la veritat si em demanen l'edat quasi millor respondre: tinc 15 pel·lícules.

Darrerament heu comentat que un film com *Missing* protagonitzat per Jack Lemmon, finançat per Hollywood i amb la inculpció dels serveis secrets nord-americans al cop d'estat

*Good bye Lenin.*



contra Allende com a trama, avui seria inviable en les mateixes condicions. ¿Creis que podria guanyar l'Oscar com passà l'any 1982 i què en trobau de la separació progressiva de la cinematografia europea i americana?

Premiar? Jo pens que es podria premiar, el jurat el conformen prop de 6.000 acadèmics cadascun amb diversitat d'ideologies i crec que no suposaria un impediment. Respecte a l'allunyament cinematogràfic d'Europa i EE.UU. al qual feia al·lusió, no hem d'oblidar que partim de concepcions força diferents. A Nord-amèrica el cinema per sobre de tot és un producte, susceptible d'esdevenir art amb el temps, però producte. Ben al contrari d'Europa on la pauta general és la voluntat artística per davant del producte que pot arribar a ser.

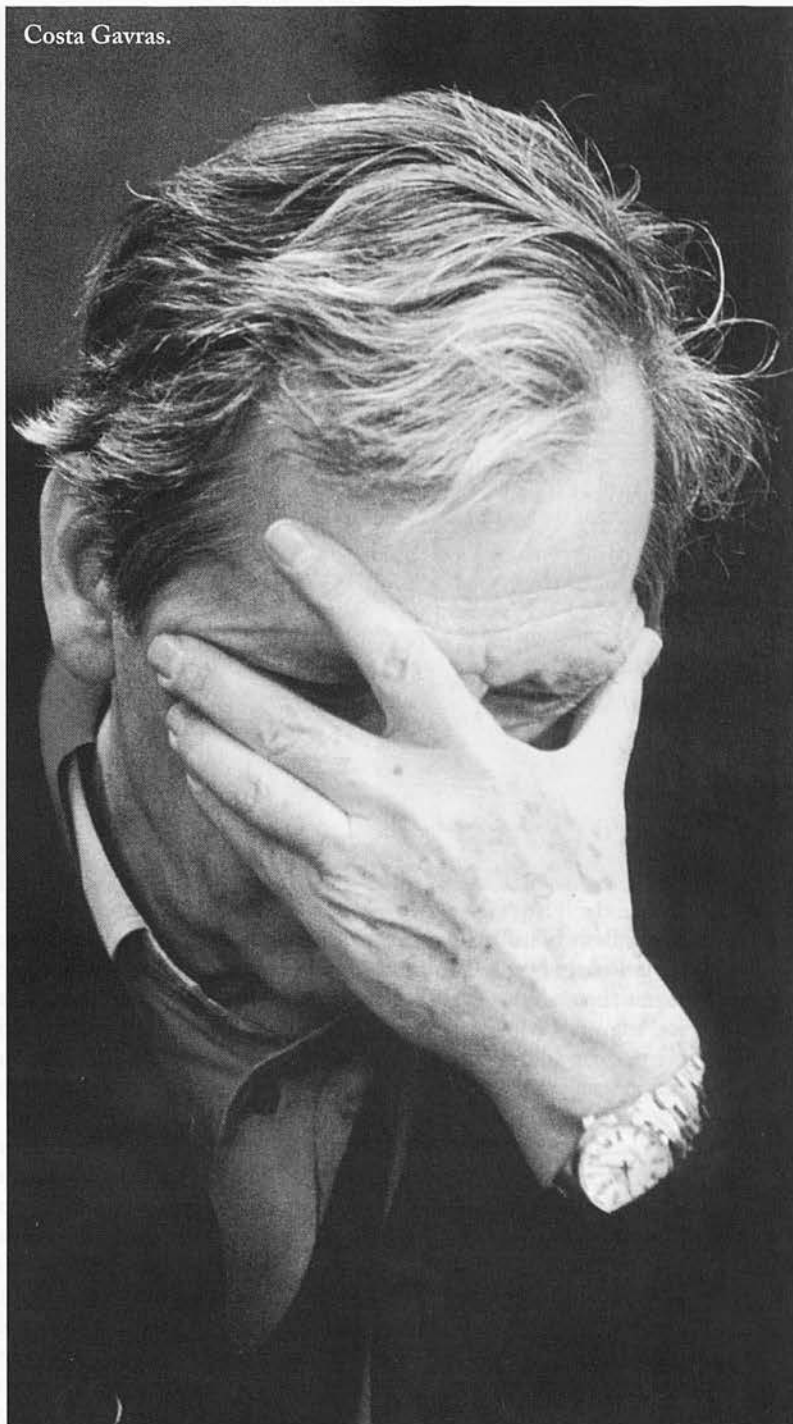
Tornant a Hollywood, aquests dies s'ha parlat molt de l'empobriement de la factoria. ¿Com s'explica que el país que als anys 30, 40 i 50 pegà l'esperonada final al cinema, avui produeixi tants films de qualitat si menys no qüestionable?

La manca de bons productors com els Warner sense dubte hi té molt a veure. Avui el cinema dels EE.UU es troba en mans dels homes de finances que es dediquen a clonar productes sota les premises del turbocapitalisme. La figura del productor ens agradi o no fou i és cabdal.

D'altra banda els moviments d'esquerra ancorats en l'ecologisme, la immigració i els conflictes armats, cada cop s'assemblen més a una marca registrada. Les noves generacions pareixen defugir la problemàtica més propera del carrer, la del ciutadà mitjà qui per no ser immigrant ni patir una guerra es considera automàticament privilegiat. Ha perdut credibilitat l'esquerra?

Clar, és perfectament comprensible aquesta desconfiança, la societat actual és molt complexa i no permet posicionaments tan diferenciats com els que poguérem gaudir la nostra generació del anys 70. Abans uns i els altres estàvem més definits, la situació internacional ho facilitava. La globalització fa que aquestes fronteres es difuminin i cada cop sigui més difícil la presa de posició.

Costa Gavras.



(Extracte de la conversa mantinguda a la Universitat de Valladolid)

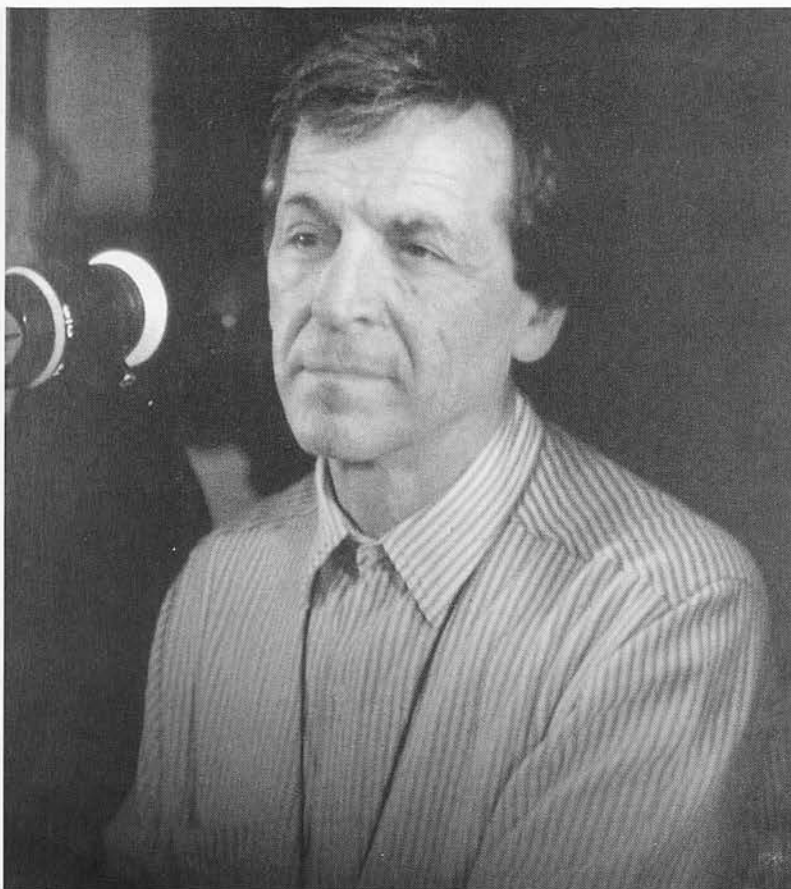
L'any vinent Gavras vol bufar les 16 espelmes altra vegada al Teatre Calderón de Valladolid, la ciutat haurà d'esperar fins llavors per conèixer de prop el regal d'aniversari. Entretant potser peguem un cop d'ull al més representatiu de la seva fimogra-

fia que es pogué visionar a la Seminària 2003.

## De la Hanna K a la Z

Un pel han canviat les coses per l'antiga capital d'Espanya d'ençà que l'any 1956 s'inicià al Teatre Calderón la 1ª





edició de la Semana Internacional de Cine Religioso y de los Valores Humanos, ben a l'enfront de l'església de las Angustias. Més que res, perquè del contrari costa d'entendre que una pel·lícula com *Amén*, la darrera de Gavras fins ara, s'estrenàs dins d'aquest marc.

Presentada en l'edició anterior, *Amén* furga dins l'incòmode silenci vaticà davant l'holocaust nazi. Un film a qui alguns atribueixen la fita d'haver aconseguit que el Vaticà posi a disposició pública bona part dels seus arxius.

*Hanna K* (1983). No és la darrera cronològicament, però sí la darrera que s'ha pogut veure a Espanya. Rodada l'any 1983 i pràcticament inèdita llevat de França, *Hanna K* s'en-

dinsa dins paranys tan delicats i vidents com el conflicte palestino-israelí. La misser jueva Hanna Kaufman, defensa un jove palestí al jutjat i flirteja a la sortida amb l'acusació del cas, un fiscal avengut amb la causa palestina. Les diferències als tribunals, transcendeixen al pla íntim, desencadenant la crisi i vessant de retruc els arguments d'ambdues bandes.

Un conflicte de parella, metàfora del malestar endèmic d'un territori, que vint anys després, encara no es parla. Ramala i altres poblacions palestines, recordava Gavras abans de l'estrena espanyola, han tingut l'ocasió de constatar i reconèixer recentment el desafortunat presagi que

abans de la primera Intifada ja transpirava aquesta cinta posicionada just a les antípodes del maniqueisme.

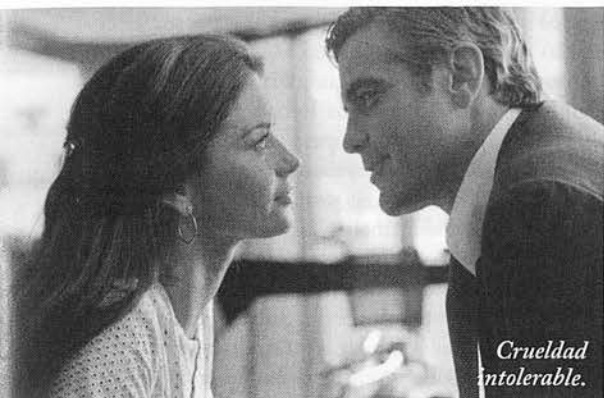
*Missing / Desaparegut* (1982). Rígoros, reticent al cantet pamfletari, el pare de Charlie Hormann (Jack Lemmon) haurà de trepitjar Santiago de Xile per fer-se'n creus del terror regnant a la capital en mans dels militars. Esfereïdores escenes com la de l'Estadi Nacional ple d'hostatges polítics, els toc de queda escrupolosos o el pànic a l'hotel Cabrera recullen aquest testimoni directe més propi del documental que d'un film made in USA. Les converses amb el consolat americà, el fil a partir del qual Gavras documenta i argumenta les implicacions dels serveis secrets nord-americans al cop d'estat, la via mitjançant la qual el senyor Hormann fa per trobar el seu fill. Històries personals sobre paisatge de conflictes socials. Gavras insisteix, sense l'existència d'una anècdota personal que el captivi, el seu cinema polític no surt del bagul.

*Z* (1969). *Z* (Omega) en grec vol dir "viure". El cop del coronel de 1967 inspirà a Costa Gavras una dels pocs retorns cinematogràfics a la seva Grècia natal. A partir de la novel·la de Vasilis Vassilikos, Gavras construeix una magistral reconstrucció del procés judicial contra la cúpula militar grega involucrada en l'assassinat d'un diputat de l'oposició Grigorios Lambrakis (Yves Montand). El procedir del jutge, recte, escrupolós, sense passar mai l'arada davant del bou, és anàloga de l'actitud cinematogràfica i el rigor històric-documental mantingut pel director. Un recull d'interrogatoris descabdellens dels fets als culpables, dels culpables als implicats. L'espectador pot així treure'n les seves pròpies conclusions.

Com bona part dels films de Gavras, *Z* tingué repercussions extracine-matogràfiques posteriors i així trobam que alguns dels personatges del film ocuparien importants càrrecs a l'executiu grec anys més tard, abans emperò alguns companys de Lambrakis haurien de passar per la presó a causa d'una nova revolta militar. La música de Theodorakis i les dosis d'humor arrodoneixen un apoteòsic tancament de sumari digne de sa senyoria el jutge Garzón. ■



*Hanna K.*

Crueldad  
intolerable.

Marti Marfórell

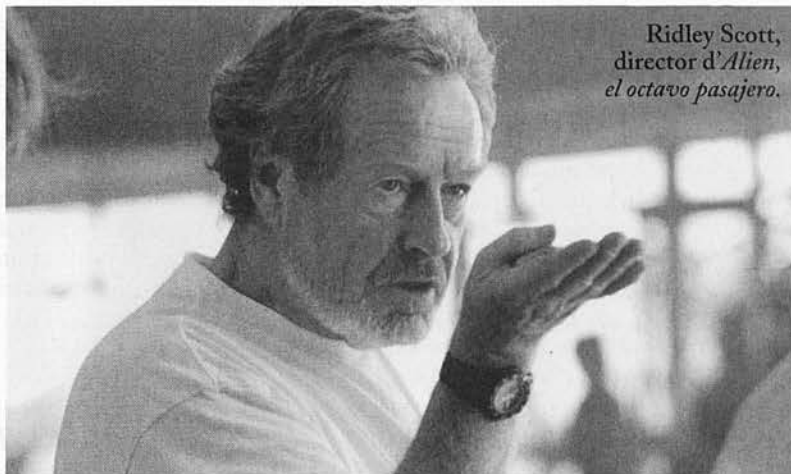
### INTOLERABLE CRUELTY (CRUELDADE INTOLERABLE)

És una llàstima que uns títols de crèdit inicials tan ben aconseguits ens facin creure que tornarem a veure una gran pel·lícula dels germans Coen, quan finalment és una de les més fluïdes. Si volien recrear els diàlegs àcids i ràpids i situacions de les *screwball comedies* del cinema clàssic nord-americà (comèdies de l'estil *Bringing Up Baby*, *La fiera de mi niña*, de Howard Hawks), segurament s'han sentit tan subjectes que no se n'han sortit amb gaire encert: hi manca alguna cosa, segurament un lligam entre els tots elements (diàlegs i creació de situacions, especialment) que fan servir, amb una hieràtica Catherine Z. Jones que gairebé es dedica a mostrar una cara gèlida molt agraciada, però inexpressiva.

A estones es troben algunes escenes que sí que s'identifiquen amb l'estil del Coen (com ara el malson que té George Clooney o la confusió entre una pistola i un inhalador) que fa que a estones la pel·lícula reïxi i ens faci percebre el que hauria pogut ser amb una mica més de destresa a l'hora de planificar-la.

### ALIEN. THE DIRECTOR'S CUT (ALIEN, EL OCTAVO PASAJERO. EL MONTAJE DEL DIRECTOR)

Una operació que comença a fer-se amb certa freqüència és la reestre-

Ridley Scott,  
director d'*Alien*,  
el octavo pasajero.

na de pel·lícules amb un muntatge, suposadament, millor, que és el que correspon al del director. És a dir, es ven la idea que l'estudi ha reflexionat i que ara deixa que el director pugui mostrar la pel·lícula sense els talls que la productora va imposar temps enrere. Ara bé, de vegades simplement sembla l'excusa per tornar explotar comercialment una pel·lícula a les sales de cinema.

Operació comercial o no, com a mínim ha servit perquè la gent més jove que només havia vist aquesta segona pel·lícula de Ridley Scott al televisor ara l'hagi pogut recuperar en pantalla gran i comprovi que, malgrat l'afegit d'unes escenes no gaire necessàries, *Alien* passa amb bona nota el pas del temps. L'homenatge, doncs, al terror gòtic i al monstre més insinuat que no pas mostrat és ben vigent.

La llàstima és que a Mallorca només es pogués veure en versió doblada, perquè les escenes noves suposen un canvi de veu respecte de les anti-

gues que provoquen un distanciament momentani que no afavoreix gens el visionat de la pel·lícula.

### THE DREAMERS (SOÑADORES)

A partir de la novel·la de Gilbert Adair, també guionista de la pel·lícula, Bernardo Bertolucci retracta els dies propers del maig parisenc del 1968, amb uns protagonistes que tenen en la pel·lícula una edat semblant a la del director en aquella època. Autoretrat crític, per ventura? En les rodes de premsa que va fer el director italià per a la presentació d'aquesta pel·lícula, Bertolucci criticava la postura d'aquells que es presenten com a revolucionaris d'aquell esdeveniment, però que ara no són més que representants genuïns d'allò que volien enderrocar temps enrere.

La posada en escena és intel·ligent: a través de les aventures amoroses,



Soñadores.

...Eastwood, amb *Mystic River*, ens torna a oferir una gran pel·lícula que mostra que aquella mentalitat de venjança i fúria encara és ben patent a la societat nord-americana...

però molt més eròtiques, d'un nord-americà amb dos germans bessons, home i dona i que tenen una història que als ulls de molta gent podria semblar incestuosa, Bertolucci fa desfil·lar per la pantalla arquetips de gent que pensava que en aquella època era revolucionària, però que més aviat era grisa (el pare dels dos germans bessons); activista, però realment narcisista (els dos germans) o que simplement són espectadors sense gens de participació en la revolta, com és el cas de l'estudiant nord-americà.

Un fresc, doncs, molt ben travat i que està acompanyat per un exercici cinèfil que s'adiu molt amb el to general que aconsegueix Bertolucci.

### LA PUERTA DEL TIEMPO

Pel·lícula d'animació espanyola fluixa, molt fluixa: guió que és un complet desgavell; disseny de personatges pessim; animació infame; fons més estàtics que la paret blanca de qualsevol habitació i doblatge fet amb ben poca gràcia. Producte infame degut a Pedro Eugenio Delgado, que, a partir de dibuixos d'Antonio Mingote, també director artístic, sobretot palesa una molt mala planificació. Si els problemes només fossin econòmics i de manca de mitjans, es podrien obviar certs aspectes tècnics, però no una deixadesa d'aquest nivell. No és una exageració: de deu persones que érem a la sala, tan sols jo vaig arribar al final, cosa que em fa qüestionar el grau de masoquisme que puc arribar a aguantar.

El pitjor de tot és que aquesta pel·lícula es projectava dins la selecció oficial del VI Festival de Cinema de Mallorca EUROPFILM, celebrada als cinemes AMC de Marratxí la primera setmana de novembre, la qual cosa ens dóna la idea de fins a quin punt l'organització, a càrrec d'una associació cultural amb seu a Madrid, FESYCO, es pren seriosament el festival. Ja el catàleg en mostra la descurança: ple de faltes d'ortografia i tipografia; mal paginat; etc. Per a més sarcasme, l'escrit de presentació del festival, només en castellà, de Jaume

Matas: «Este festival de cine siempre ha estado arraigado en nuestro archipiélago». O jo som sord, o aquells dies no hi havia gairebé ningú que no sabés que es feia el festival de festivals.

Per acabar i per contrarestar la visió negativa, vull fer una crítica constructiva: per què no s'aprofita l'edició de l'any que ve per organitzar-lo a les Balears, amb més temps i, especialment, bons criteris per a la selecció de les pel·lícules?

### MYSTIC RIVER

L'any 1992, Clint Eastwood feia acabar *Unforgiven* (*Sense perdó*) amb una escena que recordava que els Estats Units s'havien format sobre la violència i la revenja: William Munny amenaça de mort els ajudants del *sheriff*, al qual acaba d'executar, mentre darrere, no casualment, oneja la bandera dels Estats Units.

Onze anys més tard, Eastwood, amb *Mystic River*, ens torna a oferir una gran pel·lícula que mostra que aquella mentalitat de venjança i fúria encara és ben patent a la societat nord-americana, fins al punt s'hi pot trobar un discurs, digne de Lady Macbeth, que fa la dona d'un dels protagonistes que, com molt bé han assenyalat, recorda molt el recurs a la guerra preventiva que darrerament hem hagut d'aguantar per justificar el començament d'un conflicte. Són punts com aquests que fan *Mystic River* tant interessant, molt més enllà de la trama políciaca que s'hi desen-

volupa, criticada per alguns per ser feble i poc creïble.

Eastwood, que parteix d'una novel·la de Dennis Lehane, sap moure molt bé els fils perquè el cas de l'assassinat deixi veure la manera com la vida de tots els protagonistes ha estat alterada vint-i-cinc anys enrere pel crim, quan un dels protagonistes, Dave (Tim Robbins), va ser segrestat i violat per dos pederastes. Hi fan molt també les tres interpretacions dels actors protagonistes, sobretot la de Tim Robbins, completament versemblant com a personatge sense cap expectativa que intenta sobreviure com pot als records que el marcaren de petit.

Un detall: després de moltes pel·lícules junts, és la primera vegada que no se sent la música de Lennie Niehaus, tot i que la que ha compost Clint Eastwood la recorda bastant.

### MATRIX REVOLUTIONS

El mes de setembre vaig dir: «*Matrix Reloaded*, però, no és més que escenes d'acció amb un mínim "filosòficoinformàtic" massa feble que no equilibra l'excés d'efectes digitals. D'aquí a un mes n'arriba la tercera part, que no crec que millori el resultat de l'anterior i que segurament, pels tràilers vists fins ara, encara la farà bona.»

Estic content de rectificar l'afirmació anterior, perquè *Revolutions*, afortunadament, no fa bona la segona part d'aquesta trilogia, ja que ara ens trobam amb una pel·lícula més equilibrada entre els efectes digitals i



*Mystic River.*



la presentació del rerefons. No vull enganyar, tampoc: bàsicament és una pel·lícula d'acció amb moltíssims d'efectes especials, però com a mínim no esdevenen un seguit d'escenes aglutinades sense gens de gràcia, sinó que hi ha més treball de guió i direcció dels germans Wachowski.

De tota manera, ara que, en principi, ha acabat aquesta trilogia, voldria recomanar la recuperació d'una pel·lícula que fa mil voltes a totes les *Matrix*, i de la qual també són deutors: *Dark City*, d'Alex Proyas, un bon exemple de contenció visual i narrativa per crear una atmosfera molt més inquietant i desassossegant que la del món en què es mou Neo.

## DOGVILLE

Aposta arriscada —bé, si es tracta de Lars von Trier l'afirmació ja no és tan rotunda— del director danès que beu directament del teatre per desenvolupar escènica aquest retrat cru no tan sols de la societat nord-americana, sinó de tota l'occidental.

Grace, una jove —interpretada magníficament per Nicole Kidman— arriba a un poble, Dogville, fugint de no se sap ben bé què, un lloc que és realment un espai teatral en què les parets de les cases són marcades simplement amb una línia de pintura al terra i en què el pas del dia a la nit és un simple joc de focus.

La població accepta que Grace s'hi refugii a canvi de favors que ha de fer al poble, uns favors que finalment esdevenen obligacions i, al final, humiliacions morals i sexuals. Però Grace accepta amb resignació tot aquest procés degeneratiu, fins al punt que es converteix en l'exaltació suprema de la tolerància, una postura que el poble no entén i que provoca un final pertorbador.

A una banda hi ha la gràcia (Grace, en un gens amagat joc de paraules) enviada pels déus per posar a prova els humans; a l'altra, la visió de l'espectador, que Trier situa gairebé sempre per damunt dels personatges, com si nosaltres mateixos ens poguéssim divertir com a divinitats en veure l'estupidesa humana, fins al punt que les



parets es tornen invisibles perquè els puguem vigilar millor. I ja els títols de crèdits final, amb la cançó *Young Americans* de David Bowie i el seguit de fotografies de la gran depressió americana, encara remarca més el gust amarg de tota la història anterior.

La llàstima és que a l'única sala de Mallorca en què es va projectar fos la versió doblada, reduïda en més de quaranta minuts respecte de la versió original subtítulada, per molt que els fragments retallats fossin seleccionats pel mateix director.

## GOOD BYE, LENIN!

Com es va viure la caiguda del mur de Berlín des del costat de l'Alemanya de l'Est? La resposta a aquest interrogant forma el cos de *Good Bye, Lenin!*, dirigida per Wolfgang Becker, un

director alemany no gaire prolífic i a penes conegut fora les seves fronteres.

La història d'un fill que vol evitar que sa mare, esquerrana convençuda, descobreixi que el règim comunista ha caigut durant els vuit mesos que ha estat en coma esdevé un seguit de situacions que fluctuen entre la comèdia i la visió irònica de la manera com va entrar el món —i, especialment la mentalitat— capitalista a l'Alemanya oriental.

La bona interpretació dels tres protagonistes principals (Daniel Brühl, el fill; Katrin Sass, sa mare; i Chulpan Khamatova, la parella del fill) serveix per fer creïble que durant alguns mesos es pogués amagar a una persona que res no havia canviat al Berlín Est. Finalment, és ben merescuda la gran acceptació que *Good Bye, Lenin!* va tenir a la Berlinale i en la Seminci de Valladolid. ■





Joan Obrador

El darrer film de Iciar Bollain *Te doy mis ojos*, des del començament, era una aposta difícil perquè el maltractament de les dones a mans dels seus marits, o a mans del que ara s'anomena *company sentimental*, és un tema absolutament present tant en els mitjans no ficticis —ràdio, telenotícies, les pàgines de successos de la premsa escrita, etc.—, com en tots els canals creadors de la ficció dins la nostra cultura —les superproduccions *made in Hollywood*, els telefilms, les telenoveles, el teatre televisiu, etc.—. Sense anar més enllà, uns dels darrers grans èxits del cinema espanyol —*Solas* de Benito Zambrano— també construeix el seu argument a partir d'una profunda reflexió sobre la irracionalitat masculina que només sap existir a partir del domini del seu contrari i, si ve el cas, prefeix la mort de la seva estimada, encara que ell mateix hagi de morir, abans que ella pugui tenir una vida feliç al costat d'un altre mascle, o només una vida independent. Val a dir que Zambrano és molt més optimista que Bollain: mentre el primer encara creu que la solució al maltractament de la dona es troba dins l'autèntic amor heterosexual, la segona creu que el torturador és incorregible i que l'únic que poden fer les dones per defensar-se és aïllar-lo.

La gran dificultat de la *nina del sud* al' hora de fer aquesta pel·lícula es trobava en la manera d'abordar la temàtica amb un mínim d'originalitat. De fet, el plantejament argumental parteix d'una sèrie de "llocs comuns", fins i tot, de prejudicis que es refereixen habitualment a la relació mascle-dominant i famella-torturada: primer, el botxí es correspon amb el perfil psicològic que podem anomenar "mascle-ibèric"—individu violent, que veu el gènere femení com a inferior i que és incapaç de col·laborar en les tasques de la llar—; segon, darrera de tot home que tortura la dona que se pensa estimar, només hi ha incultura; tercer, la sensibilitat de la dona adolorida sempre és més elevada que la de l'home-botxí i, quart, l'home estranger, especialment si és escocès, sap tracta millor la dona. Suposo que

aquest és el retrat robot de la major part dels homes que anihilen les dones que es pensen estimar; però la veritat és que el maltractament de la dona es produeix en tots els nivells socials i culturals. Un home que maltracta no té per què ser ni ignorant ni ser pròpiament un "mascle ibèric". De vegades he arribat a pensar que la lluita entre homes i dones és un dels universals antropològics i que, per desgràcia, la dona sempre surt perdent. Però Iciar Bollain no s'acontenta només amb el tòpic, sinó que vol sublimar-lo i, per això, es va proposar un repte suggestiu: fer una pel·lícula sobre els maltractaments de la dona on no hi aparegui ni una escena prò-

piament violenta i tota la força del argument recaigui sobre l'habilitat interpretativa dels protagonistes.

La violència que apareix a *Te doy mis ojos* és un rastre del passat que es dibuixa sobre el rostre emmalaltit per la por de Laia Marull, qui dona vida magistralment a Pilar, i que els ulls sense fondària de Luis Tosar són incapaces de veure. Luis al film és Antonio, un de tants homes incapacitats per comprendre que el dolor que provoquen sobre el cos de les seves dones és alguna cosa dolenta, que no haurien de fer. Antonio no és un home instruït, però sí que té prou educació per guanyar-se la vida venent electrodomèstics i comprendre, en el

moment oportú, que no ha de pegar mai més a la seva estimada. Que el dolor que li infringeix no és fruit de l'amor, sinó d'un comportament anòmal, que pot ser modificat pels especialistes. I no dubtarà en integrar-se en un grup per seguir una teràpia psicològica. Per la seva banda, Pilar és una dona que mai no ha deixat d'estimar el seu home, ni en els instants més dolorosos de la seva relació. Ella només és una dona de la seva llar, però, quan abandona a Antonio per primera vegada, demostra la seva fortalesa i tot d'una es reenganxa a la vida. A pesar de fer més cinc anys que no treballava, en menys d'un curs serà capaç de passar de despatxar bitllets

per entrar a la casa museu del Greco—no sé ben bé per quina raó Bollain situa la seva història a Toledo— a transformar-se en una autèntica guia-intèrpret d'art, especialitzada en pintura renaixentista i moderna. És molt significatiu que, en aquest film, quan els dos amants s'estimen de veritat hi hagi una absència total de sensualitat; però quan Pilar comenta els seus quadres d'amor davant del seu auditori, mostra tota l'alegria espiritual que ens proporciona als humans el contacte carnal amb el nostre ser estimat.

Per la seva banda, Antonio ha fet autèntics progressos en comprendre's a si mateix: ja sap que el seu proble-

ma és la ira, que la ira en ella mateixa no és dolenta, que la posseeix tot hom i que constitueix el primer esglaó en el mecanisme natural de l'autodefensa. Però la ira desbocada pot provocar no només dolor en la persona estimada, sinó la seva desaparició física. Quan ell creu que serà capaç de dominar-se, acut al museu per demanar-li que torni a casa, ella, abans de donar novament el sí, el posa a prova per comprovar si l'estima com abans, com quan era nuvis. Antonio té tant d'èxit que ella li regala els seus ulls i decideixen començar de bell nou.

Emperò, les coses ja no tornaran a ser mai més com abans, perquè ells ja no són els mateixos: ella ha desenvolupat tant la seva sensibilitat artística, que es transforma en guia professional i, com no pot ser d'altra manera, mai més voldrà tornar a ser una anodina dona de ca seva. Ell, per la seva banda, ha après perfectament les lliçons del psicòleg: mai més pegará a sa dona. A canvi s'ha transformat en un individu encara més insegur i temorós de perdre el seu amor. En el moment que Pilar li fa saber quina és la seva determinació: se'n va a Madrid per guanyar-se la vida parlant d'art; ell li contestarà amb la màxima violència de què és capaç després del tractament: la sotmetrà a la tortura psicològica més cruel que se li ocorre (descobriu-la vosaltres mateixos).

Antonio no és només un maltractador més de dones, sinó que ell pateix el mateix síndrome que Alex, el protagonista de la *Naranja Mecánica*: tant un com l'altra són el resultat del fracàs de la ciència psicològica. En el cas de Kubrick, els mètodes conductistes són els blancs de la seva crítica corrosiva; Iciar Bollain emprà un subtil ironia per dir-nos que ni la millor psicologia cognitiva pot fer res per rehabilitar els torturadors de dones. Si el conductisme va transformar a un ésser essencialment violent en un cínic de la pitjor espècie, la psicologia cognitiva, en lloc d'aconseguir la curació d'un marit torturador físic, el transforma en un hàbil torturador psicològic, capaç de fer-li un mal infinit a la seva estimada sense sense vessar ni una gota de sang. ■





Miquel López Crespi

**E**spàrtac (1960), que a Ciutat es va estrenar a la Sala Augusta, marca també una fita dins aquest tipus de cinema "subversiu" ja que, malgrat el format "clàssic" de la pel·lícula (rodada com si fos una superproducció més de "romans") el cert és que Espàrtac (també protagonitzada i amb ajut de Kirk Douglas) va esdevenir una referència obligada en la filmografia que exalta la lluita de l'home per la llibertat personal i col·lectiva. Record que vaig anar a l'estrena de la Sala Augusta a començaments dels anys seixanta acompanyat amb alguns familiars que havien fet la guerra i havien patit (i patien encara!) els llargs de la postguerra. En acabar la projecció no es podien avenir d'haver pogut veure aquella obra.

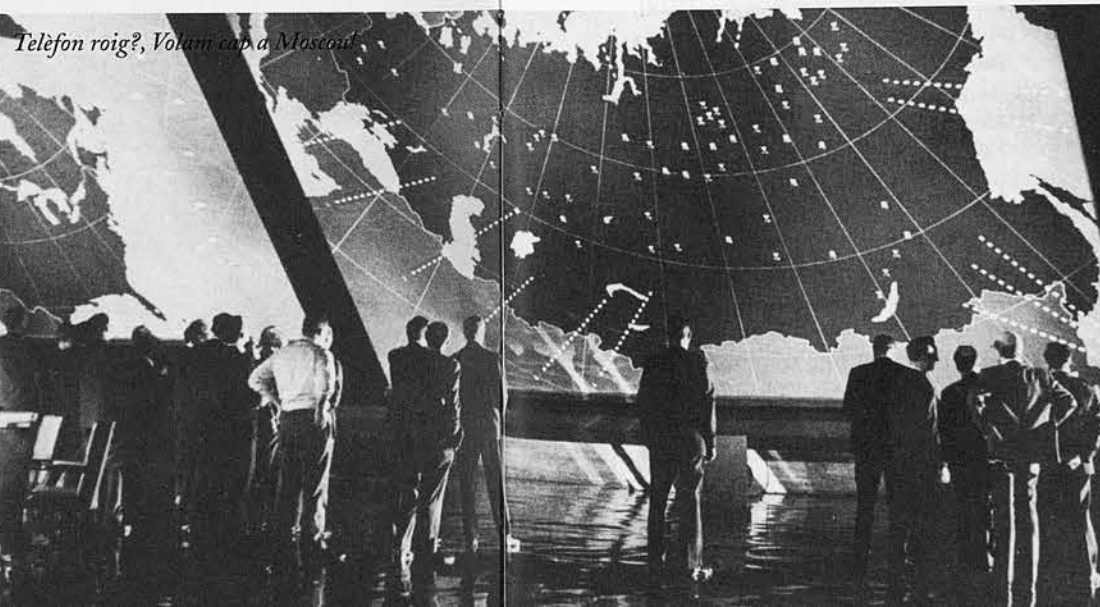
Comentaven que no entenien com la censura franquista l'havia deixada passar sense gaire entrebancs. Mai no he tornat veure un film (ni en el cas de les obres d'Eisenstein!) que deixés tanta marca en la consciència de determinats espectadors. Tant per als vells republicans com per a aquells que iniciàvem en aquell temps la lluita clandestina contra el feixisme, les lectures que ens obria Espàrtac eren infinites i de duració perdurable.

Com deia Romà Gubern en el volum II de la seva Història del cine (Editorial Lumen, Barcelona 1971, pàg. 122): "Kubrick aprofiteja la moda del film espectacular para realitzar *Espàrtac* (*Spartacus*, 1960), en el que demuestra cómo los aparatosos *blockbusters* históricos no están necesariamente reñidos con la dignidad artís-

Espàrtac.



2001: una odissea de l'espai.



Telèfon roig?, Volam cap a Moscou.

tica y pueden ser un vehículo de generosas ideas sociales".

L'efecte catàrtic i subversiu de *Senderes de glòria* i d'*Espàrtac* no foren útils tan sols a mitjans dels anys seixanta. Ni molt manco! Actualment —escric aquestes notes en el mes de desembre de 2002—, nombrosos ateneus populars, cineclubs de barri o universitaris de diversos indrets de l'estat programen aquestes dues pel·lícules de Kubrick (amb molts d'altres, evidentment!), ja que són demanades per molts col·lectius de joves antisistema o, simplement, per afeccionats al cinema de la revolució mundial. Em l'època de mundialització capitalista el cinema de Kubrick encara no ha perdut, pel que sembla, la seva capacitat subversiva. Si algú podia pensar que aquests tipus de films eren ja pura arqueologia emocional per a gent integrada en el sistema que anava a veure'ls per tal de recordar, sentimentalment, uns anys de disbaixa revolucionària juvenil, anava errat a les totes.

És evident que la càrrega subversiva del cinema de Stanley Kubrick i, més que res, el desafiament ideològic fet pel seu valedor, l'actor Kirk Douglas, va fer que ambdós artistes fossin mal vistos i marcats a foc pel comissariat que controla Hollywood i la indústria cinematogràfica ianqui. Malgrat que Kirk Douglas pogué mantenir-se i guanyar diners amb films del tipus *Combat de titans* o *El darrer tren a Gun Hill*, el cert és que Kirk Douglas (com també Charles Chaplin, Orson Welles o el guionista Dalton Trumbo) va ser considerat com a "comunista" i mai no va rebre l'Oscar de l'Acadèmia. Alguna vegada, encara no se sap com, va ser nominat a l'Oscar. Recordem aquelles magistrals interpretacions de l'actor a *Idol de fang* (1949), *Presoners del mal* (1952) o la superba interpretació del pintor Van Gogh en la famosa pel·lícula de Vicente Minnelli (una producció de John Houseman) *El foll del pèl roig*.

Hollywood mai no va perdonar a Kirk Douglas el seu paper fonamental en *Senderes de glòria* i *Espàrtac*.

Tot plegat era conseqüència, com hem dit una mica més amunt, de la famosa "caça de bruixes" anticomunista organitzada pel senador Joseph

MacCarthy. Temps de folia contra qualsevol idea progressista en el qual bastava que a una pel·lícula, per exemple *Song of Russia* (1944) de Gregory Ratoff, uns nens soviètics fessin un somriure per a ser declarada "obra roja al servei de Moscou". Richard Nixon, que, anys més endavant, seria president dels EUA, es mostraria com un gran ajudant de MacCarthy i uns dels perseguidors més implacables dels actors i directors de cinema sospitosos de progressisme. En aquells anys de brutal persecució varen ser considerades "comunistes" pel·lícules com *Tender comrade* (1943) de Dmytryk, *Nome but the lonely heart* (1944) de Clifford Odets o *Humoresque* (1947) de Jean Negulesco.

Només alguns herois es negaren a col·laborar amb la Comissió de Depuració de la indústria cinematogràfica ianqui. Aquests valents (després n'hi hagué alguns més) varen ser Adrian Scott, el productor de *Cruïlla d'odis*, i el seu director Herbert Biberman. També es negaren a la delació, a participar en la "caça de bruixes" els guionistes Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz i Dalton Trumbo. Tots perderen les feines i foren multats i condemnats a presó. Aquesta obscura època de persecucions marcà l'exili de gent com Charles Chaplin, Orson Welles, Jules Dassin i Joseph Losey. Al contrari de tots aquests que hem anomenat, col·laboraren activament amb la repressió els directors Elia Kazan i Frank Tuttle. També els guionistes Budd Schulberg i Martin Berkeley (aquest darrer va denunciar més de cent seixanta-dues persones).

La persecució també afectà Kirk Douglas. Finalment l'any 1996, després de més de cinquanta anys de feina de primera categoria reconeguda a nivell mundial i quan, després de més de cinquanta anys de dedicació a la professió (i sobretot quan ja sabien, a ran de l'atac d'apoplexia que l'actor havia patit, que moriria aviat) és "dignaren" a concedir-li una estatueta simplement honorífica en recordatori d'aquest mig segle de treballar pel cinema.

Altres pel·lícules de Stanley Kubrick també han tengut —i tenen!—





Kubrick dirigint *La taronja mecànica*.



*Telèfon roig?, Volam cap a Moscou!*

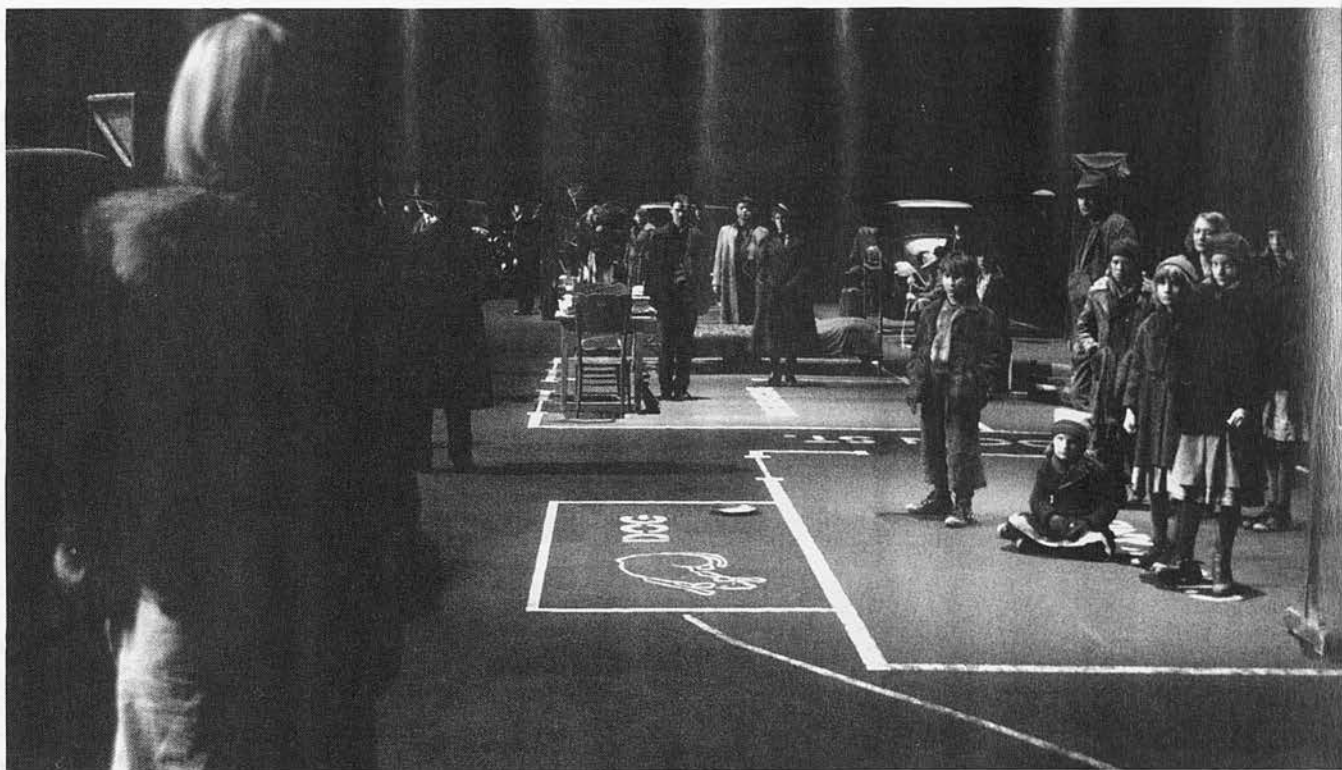


*2001: una odissea de l'espai.*

un efecte perdurable en la consciència de l'espectador. Basta pensar en *Lolita* (1962), una clàssica adaptació de la famosa novel·la de Vladimir Nabokov; *Telèfon roig?, Volam cap a Moscou!* (1963), una farsa sobre la guerra freda i el possible enfrontament nuclear entre els nord-americans i els soviètics. L'any 1968, fent el servei militar a Cartagena, vaig poder anar a l'estrena de *2001: una odissea de l'espai* que, igualment com moltes de les obres que hem anat comentant, ha esdevingut un clàssic, en aquest cas de la ciència-ficció. La pel·lícula, basada en la novel·la d'Arthur C. Clarke, roman com a exemple del que hauria de ser —i per desgràcia sovint no és— aquest tipus de cinema. A Gènova, l'any 1972, vaig poder veure aquella punyent crítica de la violència quotidiana que porta per títol *La taronja mecànica* (1971), adaptació de la novel·la d'Anthony Burgess del mateix títol. Posteriorment Stanley Kubrick va rodar *Barry Lindon* (1975) i *El resplendor* (1979). Aquesta darrera la vaig poder veure a Londres l'any 1980. La intervenció ianqui contra el poble de Vietnam va ser reflectida en aquella brillant crítica a la intervenció imperialista que porta per títol *La chaqueta metàlica* (1987).

Però parlar de *La taronja mecànica*, *Barry Lindon* o de *2001: una odissea de l'espai*, requeriria un altre capítol igualment —o més!— extens del que hem escrit fins ara. Per tant ho deixarem per a més endavant. ■

J.C. Romaguera



**A**mèrica, la terra de les oportunitats i la llibertat, bressol de qualsevol somni, és un infern que genera odi, rancúnia i venjança, és un podrimener capaç de corrompre un àngel benevolent i altruista, anomenat Grace, fins a convertir-lo en un àngel exterminador, cruel i despiadat. Aquesta és la contundent i ensorradora conclusió que l'espectador pot extreure de *Dogville*, l'última pel·lícula de Lars von Trier, i que com és habitual en el cineasta danès no està exempta de certa polèmica. En realitat, la pel·lícula va nàixer amb una clara voluntat provocadora, en esdevenir en resposta directa a les acusacions vessades per la premsa nord-americana amb motiu de l'estrena de *Bailar en la oscuridad*, un no menys contundent al·legat contra la pena de mort i una rabiosa crítica contra la seva acceptació per part de la societat nord-americana. És clar que alguns recriminaran que aquesta visió tan poc idealitzada i dolça del país de les barres i estrelles sigui la d'algú que no ha visitat mai aquell país —i que no pensa fer-ho— però com ell mateix argumentava, no crec que Curtiz i el seu grup de guionistes co-

neguessin Casablanca abans de filmar la cèlebre pel·lícula, com tampoc semblen determinats titelles de la Casa Blanca conèixer com funciona la resta del món.

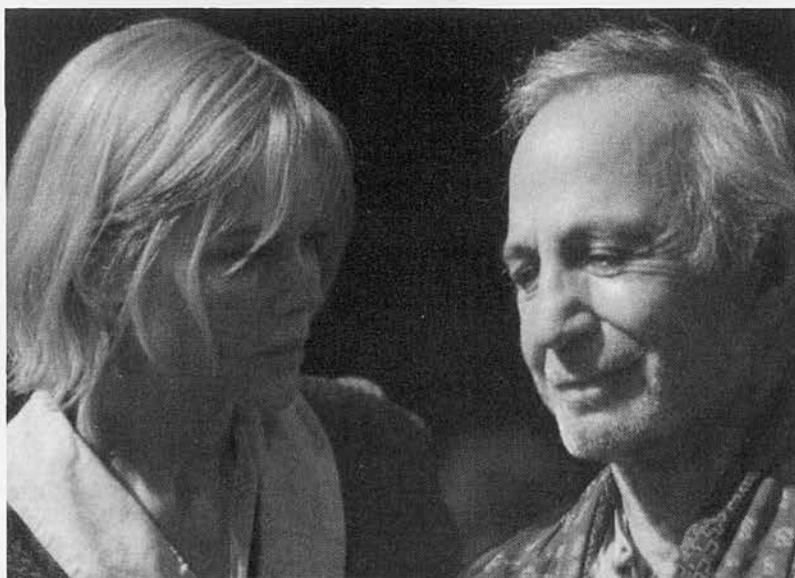
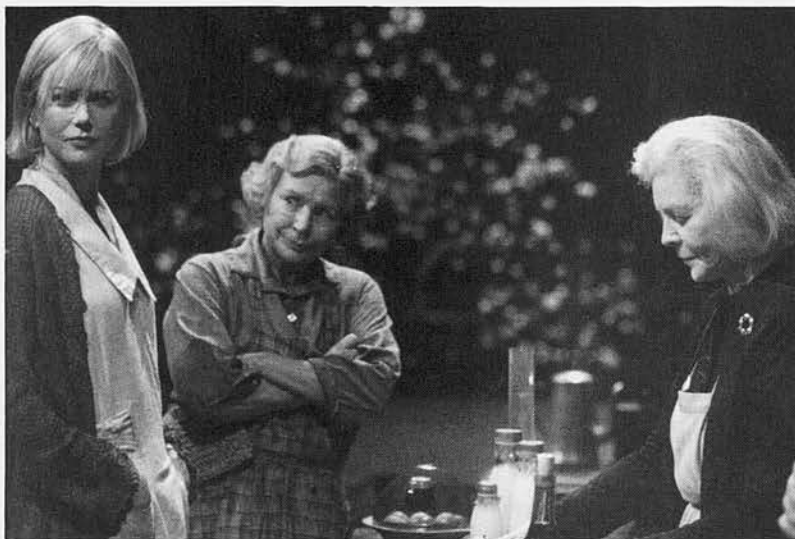
Qüestions de miopia política i cultural al marge, *Dogville* presenta un altre motiu de polèmica molt més interessant i adient en el nostre cas: la seva original concepció estètica. Quan es tracte de Lars von Trier, el principal estendard de l'insurrecte moviment Dogma 95, sempre cal esperar una proposta personal, gens convencional, que ens convidi a participar d'una experiència radical, fins i tot conscientment incòmoda —contrària per espectadors passius—. *Dogville* també esdevé en una obra xocant i audaç ja que si bé ambienta la seva història en l'època de la Depressió i en el marc de les Muntanyes Rocoses, no reconstrueix l'espai físic d'un petit poble de la zona, fins on arriba la protagonista Grace, per escapar d'uns gàngsters, ni recupera l'ambient dels anys trenta. Lars von Trier —en part per qüestions de pressupost, tot s'ha de dir— “escenifica” la història en un plató, evidenciat com a tal pel fet que els carrers, les cases, les seves parets i

les seves portes, els arbres i fins i tot un ca són “representats” mitjançant dibuixos fets amb guix sobre el paviment. Tan sols romanen sobre aquest insòlit escenari cinematogràfic alguns elements d'atrezzo, com poden ser uns bancs, llits, cadires, el campanar d'una església i l'aparador d'una tenda, els qual envolten als actors, vestits amb roba de l'època i que simulen obrir i tancar portes (accions invisibles però presents amb l'efecte sonor).

Aquesta sorprenent opció estètica de la posada en escena, de clara influència brechtiana —un dels punts de partida de la història és la cançó *La pirata Jenny* que pertany a *L'òpera dels tres penics*— serveix per una banda per manifestar la clara voluntat de Lars von Trier de renunciar a qualsevol operació de mimetisme de caire naturalista, posant de relleu el caràcter artificial de la pel·lícula, la seva evident naturalesa artística —ja des de l'inici *Dogville* es planteja com un conte, dividit en un pròleg i nou capítols, i introduït per una bella, retòrica i eloqüent *veu en off*— A més, per altra banda, aquesta austera, despullada, posada en escena, evidència de nou, la visió totalitzadora que manifesta el ci-



La controvèrsia ha estat present de nou davant l'estrena de l'última pel·lícula de Lars von Trier, cineasta d'actitud provocadora i egocèntric però d'assumit cinisme, i que esdevé, al llarg de la seva trajectòria, una de les figures més originals i renovadores del cinema actual



neasta envers les seves històries; testimoni privilegiat, juntament amb uns espectadors copartíips, que pot observar alhora les escenes públiques i privades. Un exercici de voyeurisme que en definitiva planteja prou qüestions sobre la nostra actitud i les nostres reaccions com espectadors cinematogràfics i també quotidians.

Una actitud demiúrgica, aquesta, que lliga no tan sols coherentment amb l'esmentat narrador de la pel·lícula, qui avança el devenir de la història, sinó que també estableix un enllaç directa amb un dels trets estilístics habituals en Lars von Trier: l'ús de la càmera en mà —portada aquí pel propi cineasta—. Decisió de planificació que

és símptoma indicatiu més de l'omnipresència del cineasta però que també esdevé en exigent mètode de treball amb els actors els quals són escorcollats per una incisiva mirada, sempre a la recerca de l'autenticitat de l'emoció, buscant revelar la veritat interior del personatge. *Dogville*, doncs, està sotmesa a una tensió interna que ve provocada per una mirada que juga ambivalentment amb la freda distància, transmesa tant per la seva posada en escena com pel recurs narratiu d'una narrador en tercera persona, i amb el fort dramatisme que es deriva de la seva planificació, còpsadora d'espontaneïtat, element viu i inquiet dins una abstracció. En defini-

tiva, tot un andamiatge formal i narratiu que implica una dialèctica d'allò més interessant i suggerent i que en cap moment esdevé en un camuflatge per a la vacuïtat del discurs.

La rupturista concepció de *Dogville*, plena de coherència tant narrativa com dramàtica, esdevé en una contundent i pessimista metàfora, que entronca amb la filosofia de Hobbes, sobre l'abjecció d'una societat (un món habitat per cans) en què el comportament altruista i els sentiments benèvols són recompensats amb l'explotació física, la humiliació moral i els abusos més depravats. Un món patit per Grace, ésser bondados, generós i innocent que toparà amb una comunitat aparentment plàcida però en el fons de comportament opressor i vexatori. Fet que provocarà que el personatge protagonista, en principi germana cinematogràfica de Bes, Karen i Selma —protagonistes respectives de *Rompiendo las olas*, *Los idiotas* i *Bailar en la oscuridad*— adopti un canvi d'actitud insòlit i sorprenent, de manera que esdevindrà en antagonista d'aquelles tres, en convertir-se en un àngel exterminador i venjatiu. Canvi de registre brutal respecte a les tràgiques heroïnes de Lars von Trier que posa de manifest la seva voluntat de sorprendre, però que, sobretot, serveix per magnificar coherentment el discurs ensostrador i furiós que revela *Dogville*.

Tan se val que Hitchcock fos un maniàtic, que Hawks desenvolupés una mirada masclista o que Ford manifestés una ideologia tradicional, i un punt feixista, tots ells són els causants d'un bon grapat d'obres mestres que han passat a la història del cinema. Ara bé, quan es tracta d'avaluar el mediocre present cinematogràfic que patim, sembla que la nostàlgia i el poc atreviment que aporta el judici del temps s'apoderi d'alguns, sempiternament contraris a acceptar la valentia descarada, l'agosarada egolatria i la despullada voluntat polemista de determinats cineastes. La controvèrsia ha estat present de nou davant l'estrena de l'última pel·lícula de Lars von Trier, cineasta d'actitud provocadora i egocèntric però d'assumit cinisme, i que esdevé, al llarg de la seva trajectòria, una de les figures més originals i renovadores del cinema actual. ■





Matias Vallès

A ningú no se li ha ocorregut plantejar que *Papá Canguro* sigui una sàtira sobre el capitalisme salvatge nord-americà i la seva estructura familiar, amb el pretext d'una fabuleta intrascendent. ¿Per què, però, la banal *Dogville* es presenta com un denúncia del somni americà a l'alçada de Dreiser, sota el format d'una relat esòpic? Senzillament perquè la primera du a bord Eddie Murphy, a qui ni la raça salva de la desqualificació, i la segona, Lars von Trier, la profunditat del qual ningú no s'atreveix a discutir.

Resulta encara més sagnant que el resultat burlesc no provengui d'una materialització fallida, sinó de la intenció primera del director. "Accepteu tot quant surti de mi", proclama Von Trier, cosa que suposa un menyspreu afegit per als espectadors. Gree-

naway fracassa estrepitosament en el seu darrer projecte, paral·lel en més d'un aspecte a la pel·lícula que comentam, però no ofèn els desgraciats que varen fer l'esforç d'emocionar-s'hi. Per contra, *Dogville* no serveix perquè ens serveix Dogfood, menjar per a cans, que ha de reinterpretar-se com una vianda exquisida perquè s'assabo-reix en vaixel·la de porcellana.

La coartada de *Dogville* és perfecta, perquè confon el fastic o disgust que provoca la pel·lícula amb les reaccions que només hauria de provocar la situació que descriu. Tanmateix, una pel·lícula que et convida a matar el director no és necessàriament una bona pel·lícula d'assassins. Admir el Dogma, la mare del ca de *Dogville*, però la prova millor de l'esterilitat del darrer Von Trier es deu al fet que no hi ha un sol moment en què puguem seguir la història, perquè es-

tam molt ocupats admirant-nos de l'atreviment del gran danès, Dogbig. Afegim-hi una discreta direcció d'actors. M'agradaria conèixer els comentaris de la irascible Lauren Bacall, amputada fins a passar d'actriu secundària a irrellevant.

El menys asfixiant de *Dogville* és el poblet de per riure on transcorre ¿l'acció? I als qui mantenien una ombra d'expectativa, se'ls desploma amb la matança final. Aquí es demostra que, com no podia ser altrament, Von Trier s'estava prenent seriosament, per la qual cosa es crema dins la seva pròpia megalomania. En resum, un nou exemple d'allò que Schopenhauer anomenava el "còmic pedant", quan l'efecte hilarant ve produït per un factor diferent a l'esperat. Així, un actor a qui li cauen els calçons en escena. O a qui els hi arrenca un ca d'una mossegada, Dogbite. ■



North by Northwest.

Octavi Martí

**T**he *Lady Vanishes* (1938), el suggerent títol original de *Alarma en el expreso*, ha estat objecte de nombroses còpies o *remakes*, entre elles una de Roger Spotiswoode, recent i literal. Però si pensem en quin era la història que el cineasta britànic volia contar, si el prenem al peu de la lletra, veurem que és un altre director el que millor l'ha adaptat o adoptat. Hitchcock deia a Truffaut que *The Lady Vanishes* "es basa en una llegenda que se situa a París al voltant de 1880. Una senyora i la seva filla arriben a París, s'instal·len a l'hotel i la mare es posa malalta. Arriba el metge, l'examina, parla un moment amb el propietari de l'hotel i, a continuació, li diu a la filla que la seva mare precisa de certs me-

dicaments que l'obliguen a anar a l'altra punta de la ciutat en cotxe de cavalls. Quan, després d'una absència de gairebé quatre hores, la noia torna a l'hotel i li demana al director de l'establiment com va la mare, aquest diu que no la coneix i que no sap de quin mare li parla. La filla puja a l'habitació i es troba amb el fet que tot ha canviat: els mobles són diferents, el paper de la paret també i cap rastre de la presència de la mare. És més, l'habitació és ocupada per uns altres". Òbviament, és Roman Polanski qui va aprofitar aquest inquietant punt de partida per fer *Frantic*, reflexió a més sobre la seva pròpia bogeria d'exiliat, de polonès francòfil que somia fer films americans a París, que barreja la torre Eiffel i l'estàtua de la Llibertat.

Hitchcock va optar per situar la història de la dama evanescent en un tren que travessa una Europa *tintinesca*, de *borduris* i *syldaus*, plena d'espies i gent pintoresca. No era el primer tren important en la filmografia del mestre anglès. Sense voler ser exhaustiu, puc recordar *Number Seventeen* (1932), *Twenty-nine Steps* (1935), *Shadow of a doubt* (1942), *Strangers on a train* (1950) o *North by Northwest* (1958) a més del que ara ens ocupa, com a films del cineasta en què el tren juga un paper important. Però en cada cas el joc és diferent. En la cinta de 1932 el director juga, encara és una criatura, i fa carreres entre joguines, fa competir un autocar i un tren. La seva idea de l'espai és convencional, només matisada

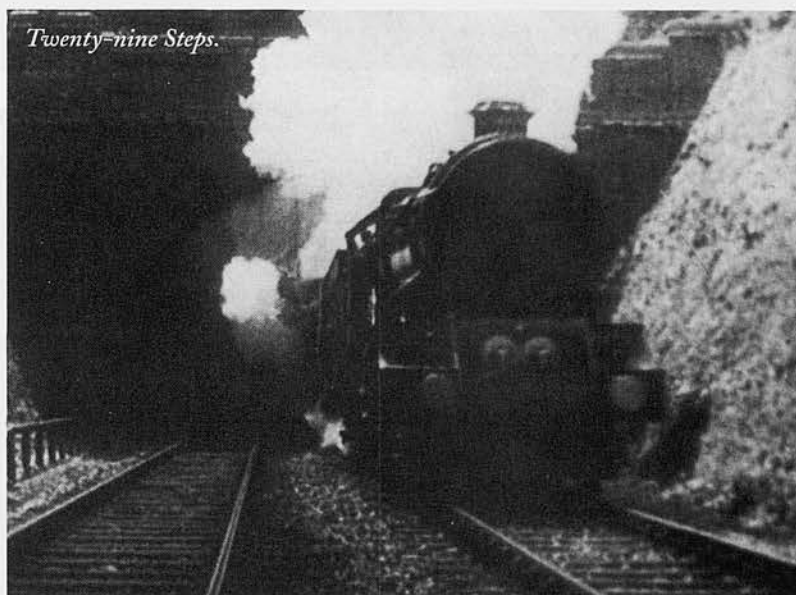


o enriquida pel seu aprenentatge alemany de l'expressionisme; els trenta-nou esglaons ens mostren una Madeleine Carroll que ja creua les cames amb tanta malícia com Sharon Stone però el paper que juga el tren és realista. *Shadow of a dubt* proposa una utilització dramàtica del tren que ha estat copiada moltes vegades, amb Cotten caient del ferrocarril en marxa just quant el comboi en creua un altre. La solució tècnica emprada és la transparència, un recurs que, com veurem després, és tota una declaració de principis. Els desconeguts que es troben en el tren parteix de la idea del viatge com a aventura del destí, com a porta oberta al canvi. No cal insistir en les connotacions homosexuals de tota la història perquè ja han estat prou subratllades. Citem només que el creuament de rails del començament obra la porta a l'estilització del crèdits de Saul Bass. I ja que parlem de Bass i de crèdits fixem-nos que la seva manera de reduir un decorat a l'essencial en el darrer film de la llista és una forma de manierisme que lliga molt bé amb la d'un *Hitch* que fa inventari de totes les seves troballes i es llença reptes a si mateix i treballa en un terreny d'una progressiva abstracció.

Dins la trajectòria de Hitchcock *The Lady Vanishes* respon, segons el director, a "una autèntica fantasia" i el resum argumental, amb una espia de més de seixanta anys portant un missatge secret que consisteix en sis no-

tes musicals i viatjant en un tren ple d'enemics —i d'aliats!— i en un vagó que acaba en una via morta i sent assetjat per balcànics salvatges, corrobora la idea de "fantasia". Doncs bé, la gràcia de l'invent és que es tren el motor de la dinàmica entre irrealisme i realisme que sosté tota l'obra de *Hitch*, sobretot des de *Young and Innocent* (1937) i la seva consagració de la transparència com a forma d'estil bàsica. El director ens submergeix de bell antuvi en un món totalment inversemblant però a continuació va disposant petits detalls molt realistes per fer creïble o, més ben dit, per mantenir el contracte d'il·lusió amb l'espectador. Un exemple: a *The Lady Va-*

*nishes* miss Froy desapareix però deixa rastre, ja que una etiqueta del te que pren queda enganxada en el vidre separat del vagó. El vidre separa l'espai real on els actors mimen la història, fan veure el que passa, de l'espai imaginari creat a còpia de retro-projecció, és a dir, les famoses transparències. La realitat és el decorat d'estudi, el tangible, el que existeix físicament, i el que és fals és el món, el món exterior, el del carrer, el que existeix fora de l'escenari, del decorat. Però no tot es tant senzill, tant "minnellià" per fer referència a un cineasta que sempre va tendir a estimar-se més les representacions que la realitat, ja que en el cas de Hitchcock exis-



*Twenty-nine Steps.*



*Strangers on a train.*





The Lady Vanishes.



Twenty-nine Steps.

teix una dialèctica entre aquest dos espais separats pels vidres entelats, ja que l'univers vist a través de les transparències ens fa saber que vivim en el món del somnis, nosaltres, en tant que espectadors que creiem en el que és manifestament "fals", i els personatges, en la mesura en què el seu tren mai ha sortit de l'estació.

La transparència, l'espai construït per sumes, de "tipus agregatiu", com diria Panofsky, és clau en la manera de fer de Hitch. És més, sabem per exemple, que el director de fotografia Ro-

bert Burks va plantar a Hitchcock durant el rodatge de *Torn curatiu* (1966) perquè el cineasta es va entestar en fer diverses seqüències servint-se de la vella tècnica de la retroprojecció i, al mateix temps, va negar a Burks el permís per anar a l'Alemanya del Est per a rodar-hi els "fons" a projectar. N'hi ha prou amb haver vist *North by North-west* i haver-se adonat que el paisatge que desfila per les finestretes del tren és sempre el mateix per comprendre que el que el director buscava no era un realisme estricte sinó una impres-

sió fugissera de realitat, una credibilitat de la imatge propera a la de les teles de Maigritte, una realitat que és re-re la realitat. Hitchcock surrealista? En tot cas, no deixa de ser interessant pensar que va treballar amb Dalí i que el seu cinema posa en escena molt aviat fins i tot sessions de psicoanàlisi. És més, la transparència apareix, en Hitchcock, associada a l'inconscient molt aviat, el 1930, amb *Murder*, quan el trapezista que es deixarà caure del trapezi després d'una sèrie de tombarelles sobre el mateix eix suggerides per



The Lady Vanishes.

un decorat visual que gira a gran velocitat. És el món que s'enfonsa, la impossibilitat de seguir amagant la seva ambigüitat sexual i moral, el fet de sentir-se descobert, que el viu en els aires, més enllà dels altres, ja no li serveix com a protecció.

Tornem al tren. No cal fer referència a la seva llargada, a les possibilitats que li dona irrompre en el quadre i anar creixent fins a penetrar en el túnel per fer una mica de Freud per cinc cèntims. Al marge d'aquestes connotacions òbvies, el que em sem-

bla important és subratllar el paper que té sempre el viatge en les cintes de Hitchcock, ja que comporta sempre posar-se en perill i descobrir d'un mateix o dels seus amics coses que potser no es volien saber. De fet Hitch no volia saber res d'ell mateix, dels seus entusiasmes impotents per a Grace Kelly, Tippi Hedren o Kim Novak, del sadisme amb què va tractar —o va ser als seus personatges?— a Jean Fontaine, Ingrid Bergman o Janet Leigh. El seu *desideratum* era no abandonar mai l'estudi, poder portar tot el món

en un espai reduït on ell era el rei i on ningú posava en dubte la seva potència creadora. Amb molt humor però també com una confessió de covardia, Hitchcock explicava en el seu moment que si rodava a Suïssa volia fer sortir fabriques de xocolata, a Holanda molins de vent i en el món àrab mercats de catifes. No deixa de ser fantàstic que l'home més defensor dels tòpics hagi estat capaç a la vegada d'interessar-se pel subconscient i deixar-nos un repertori d'imatges i d'explicacions inesgotable. ■



# El cinema negre segons Romà Gubern (I)

Durant el mes de setembre passat vam impartir el segon curs de cinema al Centre de Cultura, dedicat en aquesta ocasió al cinema negre. Hi participà Romà Gubern amb unes ponències magistrals que hem volgut reproduir a Temps Moderns a partir d'aquest número, en una sèrie que continuarà durant les properes edicions

Romà Gubern

**E**l cinema negre és una mena de tema inacabable, perquè, tot i que en teoria, es diu que la seva etapa daurada va del 1941 al 1958, però en fi encara ara es fan pel·lícules negres. He portat, a part de la meua dissertació, una petita antologia que dura mitja hora de fragments de pel·lícules negres per comentar aspectes estètics de l'ús de la llum, de l'enquadrament, de l'angulació; un tema molt important com és la vessant psicoanalítica del gènere, la identitat... en fi, és una mena de mostrar de fragments de pel·lícules per il·lustrar si tenim temps, perquè parlar de cinema sense imatges és una mica complicat, les imatges diuen més que les paraules.

El cinema negre, després veurem que té antecedents i precursors, és bàsicament un gènere o una escola? — és una discussió canònica en aquest cas—. Comença l'etapa daurada del gènere als anys quaranta, el cinema americà debuta amb una pel·lícula enlluernadora que és *Ciudadano Kane*, de l'any 1941, i esmento aquesta pel·lícula perquè ja té molts elements d'estètica negra, des de l'ús del *flash back*, com a *Retorno al pasado* o *Perdición*, en què és un dels components característics; l'ús de l'angulació de la càmera, l'ús de l'enquadrament, de la llum... de manera que *Ciudadano Kane*, que no és una pel·lícula negra, però



*Perdición.*

*El último refugio.*



Ciudadano Kane, de l'any 1941, i esmento aquesta pel·lícula perquè ja té molts elements d'estètica negra, des de l'ús del flash back, com a Retorno al pasado o Perdición, en què és un dels components característics; l'ús de l'angulació de la càmera, l'ús de l'enquadrament, de la llum...

és on hi ha molts elements estètics que l'escola negra aprofita i recicla.

L'any 1941, és també l'any d'*El balcón maltés* de John Huston, basada en una novel·la de Dashiell Hammett, i és també l'any d'*El último refugio* de Raoul Walsh amb guió de Huston. En les dues pel·lícules amb el mateix protagonista: Humphrey Bogart. Perquè veieu que és un any, com diuen en llatí, d' *status nascendi*.

Hi ha una sèrie de factors industrials que ajuden a entendre una mica l'aparició del cinema negre, perquè és una gran indústria i sobretot el cinema americà, molt més que l'europèu; per tant els condicionaments industrials no es poden subestimar. Anomenaré alguns d'aquests factors, que són cabdals al meu entendre: primer, un episodi jurídic, que és el principi del final de l'*Studio System*, del sistema d'estudis.

Perquè els productors independents, que naturalment estaven perjudicats per l'estructura oligopòlica o quasi monopòlica de les *majors*, de les grans companyies, que tenien producció, distribució i exhibició, per tant amb una estructura de tipus oligopolístic. Els productors independents ja portaven anys als tribunals, batallant per aconseguir la desvinculació; és a dir, que els productors trenquessin aquesta cadena que arribava fins a l'exhibició. A l'any 1948 efectivament, el Tribunal Suprem americà, decreta, obliga a les *majors* a desprendre's, abandonar el sector d'exhibició. Això va ser un terratrèmol important, com deia fa un moment, el principi del final de l'*Studio System*, que eren factories on tot estava regulat com una fàbrica en cadena: des de l'escriptura del guió... en fi, es trenca aquest model clàssic.

El segon factor dels anys quaranta important des del punt de vista industrial és l'aparició de la televisió. La televisió neix abans de la Segona Guerra Mundial, que momentàniament paralitza el seu desenvolupament, però que, quan s'acaba, prest es reprèn. El que passa és que no hi ha una regulació de la televisió i, per tant, dels aparells públics i apareix una mena de selva caòtica d'interferències, perquè cadascú col·loca la seva antena, no hi ha un repartiment de freqüències, per tant entre el 1948 i el 1952 el govern

americà decreta una congelació en la concessió de freqüències.

De seguida es veu que la televisió comença a robar espectadors a les sales de cine, un fenomen conegudíssim avui dia, quan encara es parla d'aquest tema.

En una primera fase, les productores decidixen no llogar pel·lícules a les televisions esperant estrangular-les per falta de material, però passa que els petits productors independents de sèrie B, de *westerns* i serials,



Fritz Lang.





*Perdición.*



*Retorno al pasado.*



Raoul Walsh.



*El halcón maltés.*



*Retorno al pasado.*

en comencen a subministrar, això fa que la televisió continuï viva.

També s'inicia una procés d'osmosi de professionals, Bob Hope, Robert Montgomery, Lucille Ball... actors i directors que comencen a passar-se, en un fenomen osmòtic que ha durat fins ara; aquí tenim el Mario Camus o Vicente Aranda.

En una campanya d'espectacularitat, el cinema intenta diferenciar-se de la televisió amb les macro-pantalles apaïssades. Primer el *Cinerama*, després el *Cinemascope*, per tant, una batalla espectacular contra la petita pantalla.

Un altre factor és la major permissivitat de la censura en el cas del cinema, per tal de competir amb la televisió que més que un espectacle era un *family show*, un espectacle familiar, que per tant té un sostre de permissibilitat en temes d'erotisme, en violència...

La censura en el cine està més autorregulada en fer-se més permissiva per permetre una més eficaç competència en contra de la televisió.

I l'últim factor d'aquest context del sistema de Hollywood és el *mcCarthyisme* —que és molt important— la *cacera de bruixes*. Derrotada l'Alemanya hitleriana, vençut el Tercer Reich, Estats Units es troba que té un altre enemic. Ja durant la guerra, el general Patton —hi ha una biografia de Patton, un biopic que va guanyar fins i tot un Oscar si no recordo malament— que en un cert moment, quan Alemanya

estava a punt de ser derrotada, va suggerir a Eisenhower "per què no ens aliem amb els Alemanys i anem contra els soviètics..." que era l'enemic principal, l'enemic del capitalisme.

Per tant, un cop derrotat el Japó militarista i l'Alemanya hitleriana, es dibuixa una bipolaritat: Rússia, que era un país, que econòmicament amb l'estalinisme, un sistema extremadament repressiu no hi ha dubte, cosa que no es pot dissimular, però certament va saltar d'un país agrari a un país industrial. Stalin va fer una Revolució Industrial accelerada a un preu humà enorme. Clar, quan l'any 1948, la Unió Soviètica fa la primera prova atòmica, es demostra que Estats Units té al davant un enemic, un antagonista amb poder atòmic, cosa que no és cap broma.

Per tant, aquesta popularitat de la Guerra Freda, explica el perquè del *mcCarthyisme*, però no el justifica. Efectivament una sèrie de polítics, el més destacat però no l'únic va ser el senador Joe McCarthy de Wisconsin, Richard Nixon —futur president dels Estats Units— van iniciar una campanya institucional contra la presumpta infiltració comunista al món intel·lectual en general: a la ràdio, a les universitats... però és clar, van començar pel cinema perquè tenia un glamour, un àura publicitària investigar una infiltració comunista a Hollywood, perquè era un tema d'interès públic; i efectivament, la primera investigació va co-

mençar a l'octubre de 1947, les primeres llistes que van sortir de presumptes comunistes o afilats al Partit Comunista, sobretot apuntaven als guionistes, el sector dels guionistes era el més vulnerable, el món de les idees, el món dels arguments, el món de la creativitat... Total, que d'aquí van sortir una sèrie de professionals que es van negar a donar la seva filiació política al Subcomitè del Congrés i van ser processats i condemnats a presó per desafortunadament al Congrés, el famós grup dels *Hollywood ten*, els deu primers —encara que n'hi va haver més—. En una segona tanda d'investigacions a l'any 1951, aquesta persecució del *mcCarthyisme*, atacant el sector més inconformista, més crític, més radical de Hollywood naturalment va tenir un efecte sobre la tradició crítica del cinema produït durant el *New Deal*. N'hi ha una sèrie de films anteriors com *Furia* de Fritz Lang, Wellman, John Ford amb *Las uvas de la ira*, que tenen un component crític i social important.

Aquest cinema desapareix absolutament de Hollywood, i alguns dels guionistes perseguits, encausats, es refugien en el cinema negre, perquè ofereix una visió no conformista sinó crítica i pessimista de la societat, en què l'ambició, les lluites subterrànies, la rapacitat, la cobdícia econòmica. Una visió no conformista de les relacions humanes, socials i de poder, que és una lectura obliqua i crítica del teixit social americà. ■



Íñaki Revesado

Sota una cara de bon nin, d'un aspecte de persona senzilla, d'uns cabells rossos de lluentor infantil, s'amaga el creador dels films més sinistres, estranys, inquietants i també incomprendibles del cinema actual. La personalitat de Lynch només s'intueix quan la traïció de les seves defenses li permeten somriure; és llavors, quan en el seu rostre es dibuixa un somriure, només en un esbós, que et recorre un calfred que et travessa el cos, i pensam que l'innocent nin ros amaga cartes fosques capaces de fer-nos tremolar. I per contra, quan David Lynch prescindeix de les seves tendències més sinistres, li surten films d'una bellesa humanitària i d'una senzillesa narrativa que semblen estar creats per un infant de deu anys amb una intel·ligència i una experiència vital adulta: És el cas d'*Una historia verdadera*, pel·lícula anterior a *Mulholland Drive* amb què David Lynch va sorprendre els seus seguidors per l'economia dels seus plantejaments i sobretot per la linealitat de l'argument: el viatge d'un ancià per quilòmetres i quilòmetres de carreteres d'Estats Units amb un tractor, per

anar a visitar un germà seu molt malalt i amb qui ha estat enfadat durant molts d'anys. Quina gran pel·lícula! Però que lluny queda això del que Lynch ens tenia acostumats. Ja a *Capbeza borradora*, a *Dune* i a *El hombre elefante* el realitzador va donar mostra del seu peculiar univers, però va ser amb *Terciopelo azul* (permeteu-me, *Blue Velvet*, el seu títol original, que sona molt millor, i a més està lligat al tema musical central del film, evocador d'una turmentada Isabella Rossellini) on es va destapar tota la força creativa del realitzador. *Blue Velvet* va fer que Lynch fos segrestat per tot els festivals de cinema del món i que tothom miràs de trobar als videoclubs els seus treballs anteriors. El seu creixement va assolir encara una cota més elevada amb *Corazón Salvaje* una sangonenta història d'amor on (alerta!) es van insinuar els primers excessos que feien pensar que el gran cineasta de la llavors modernitat era tan humà com tothom i també es podia equivocar. L'errada de la seva vida va venir de la televisió. *Twain Peaks* va fer que mig món es demanàs qui havia assassinat Laura Palmer. La sèrie partia d'una idea que originà-

riament s'havia de limitar a un parell de capítols, però la sempre suculent guerra d'audiències d'aquest món despietat que és la televisió feren que el producte s'allargàs, omplint-se de trames paral·leles i de mentides que despistaven les investigacions del detectiu protagonista i també les dels telespectadors. La sèrie es va morir sense que ningú arribàs a saber qui dimonis era l'assassí (o, com a mínim, passats els anys, qui és qui ho recorda?), però no content amb això, Lynch encara es va equivocar més en fer una pel·lícula que partia de la sèrie i que, en principi, havia de resoldre tots els misteris de *Twain Peaks*. El film va gaudir de tan poca fortuna en la seva presentació a França (en el Festival de Cannes, si la memòria no em traïx) que a Espanya va passar directament al mercat del vídeo, perquè es tracta realment d'una pel·lícula dolenta. Llavors el macabre nin dolent va desaparèixer. Els festivals de cinema ja no l'enyoren, la premsa cinematogràfica no en parla ni per recordar-lo. Lynch no obstant va tornar. I ho va fer carregant bateries en els millors moments de *Twain Peaks* i en la por torbadora del personatge d'Isabella a





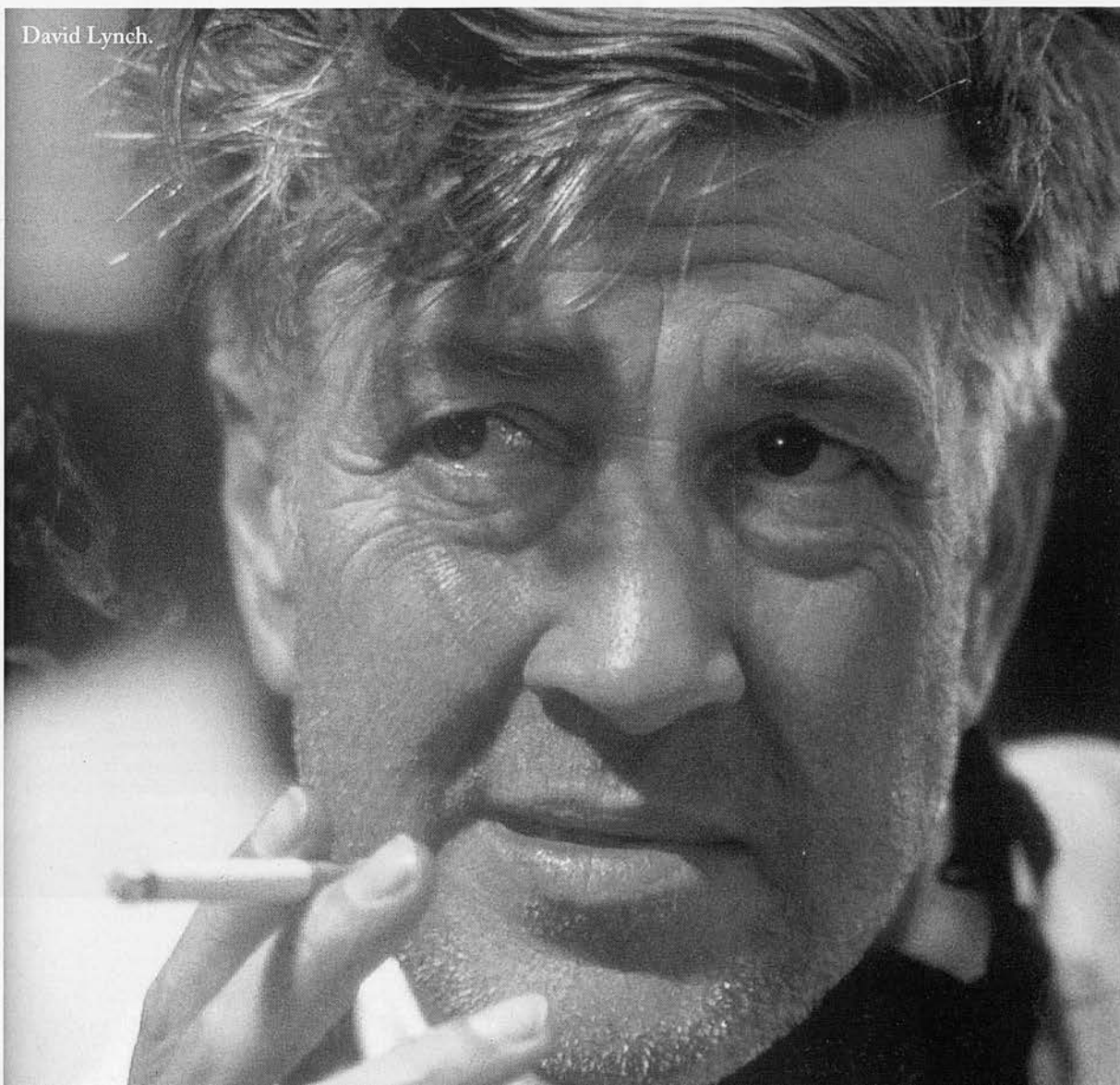
*El que difícilment ningú podrà negar és que un pic dins Mulholland Drive, hom desitja que mai no s'acabi, maldament no s'entengui res, és tal l'emoció, la torbació que se sent*

*Blue Velvet*, i així va crear el film més críptic de la seva filmografia, tan incomprensible, tan inversemblant, tan obscur que no només ningú no el va entendre sinó que la majoria pensàrem que el bo de Lynch havia tornat per prendre'ns el pèl. I que consti que té *Carretera perduda* uns tres quarts d'hora primers que és del millor fet en cinema de misteri, llàstima que després la genial idea es concretí en una història més perduda que la carretera que dóna títol al film. Suposam que el nou revés rebut van fer que Lynch es retiràs novament i que el seu món interior es relaxàs en la contemplació de la vida quotidiana i en les coses senzilles i "blanques" de la vida, sorgint així l'esmentada *Una història verdadera*. Ja tenim Lynch novament reconciliat amb tot el món cinematogràfic. Un altre pic se'l disputen els festivals de cinema, un altre pic s'han de fer estudis sobre la seva obra perquè ell ha

tornat a néixer. N'hi ha que parlen del gir dràstic que donarà a les seves pel·lícules, del nou Lynch, d'etapes tancades... Però no, la força de *Blue Velvet*, els crims de *Twain Peaks*, la inversemblança de *Carretera perduda*, tot això i molt més es barreja en *Mulholland Drive*, film amb què David Lynch confirma la seva recuperació. La pel·lícula comença amb la presentació d'una de les protagonistes, la qual pateix una amnèsia després d'haver tingut un accident de cotxe. En el seu deambular intentant recuperar la seva identitat coneix una jove actriu que aspira a ser qualcú en el difícil món de la interpretació. L'accidentada pareix pertànyer al món en què es mou l'actriu sense que arriben a saber què és el que les uneix. Com a *Carretera perduda*, el plantejament del film és exemplar i la manera que té Lynch de caçar l'espectador és incontestable. Després és gairebé impossible seguir-lo. Gustosament es fa l'intent:

hi ha tants d'elements torbadors, tantes pistes que pareixen conduir a qualque banda que és fàcil sentir-se arrossegat, però, des del moment de la trobada del cadàver, la connexió entre l'univers de Lynch i el de qualsevol altre humà es romp, quedant definitivament deslligada quan l'acció ens du a un sopar on es mouen les gents del cinema i on no arribam a saber qui és qui, ni tan sols podem assegurar la identitat de les nostres protagonistes. Serà tot una estructura circular, o principi i final no tenen res a veure? Qualcú ha entès alguna cosa o no hi ha res a entendre? És tracta només d'una presa de pèl o estam davant d'una cosa tan subtil que no sabem valorar-la? Hi haurà tantes respostes com espectadors. El que difícilment ningú podrà negar és que un pic dins *Mulholland Drive*, hom desitja que mai no s'acabi, maldament no s'entengui res, és tal l'emoció, la torbació que se sent. ■

David Lynch.





Joan Bover

Supòs que el millor que podríem dir d'aquesta pel·lícula és que no molesta. I el pitjor, que és prescindible. Un balanç un poc magre, que ve a confirmar l'estat de crisi permanent del nostre cinema. Afortunadament, no és una d'aquelles espantoses comèdies de fa uns deu anys (*¿Ho sap el ministre?*, *No et tallis ni un pèl* i coses semblants), però també està ben enfora de l'elegància de *Boom boom*. Tanmateix representa un nou gerro d'aigua freda per als qui pensàvem —

i ja hem començat a claudicar— que qualche dia sorgirien guionistes joves i amb idees fresques en una ciutat com Barcelona, amb una indústria teatral que durant molt de temps va esser una veritable fàbrica creativa.

Joel Joan, director, guionista, productor i actor de la cinta, compta amb tants d'encerts com de llenegades. Anem a pams. Com a director, ha anat prou viu com per veure que no tenia entre mans un material gaire brillant, de manera que s'accontenta amb una pel·lícula que no arriba ni a l'hora i mitja, bastida sobre seqüències dinàmiques, més aviat curtes durant la primera part i dotada, en conjunt, d'un ritme força entretingut. Com a co-guionista, té alguns gags graciosos (la cocaïna volant, l'altaveu infantil que reproduïx la brega de la parella) i ha sabut reconstruir el material teatral de base per donar-li una forma més cinematogràfica sense que tenguem la sensació que s'ha limitat a "airejar" l'obra. Com a productor, s'aprecia l'esforç d'estirar al màxim el pressupost per tal d'oferir un *look* urbà modern i cosmopolita. I com a actor, ell i Sergi Sánchez perpetuen aquesta mena de Dean Martin i Jerry Lewis a la catalana, amb una química que funciona.

Dit tot això, en qualsevol dels aspectes abans esmentats, hi podem trobar emperons, així que tornem a començar punt per punt. En el pla de la direcció, és cert que Joan no avorreix, però també ho és que no és gaire creatiu amb la càmera: el pla del vi-

dre trencat després de la furiosa seqüència de sexe salvatge és un dels pocs moments brillants, mentre que el d'Àgata Roca allunyant-se (literalment i metafòricament) a través del vidre del cotxe està ja molt vist i el muntatge de la cursa en descapotable fa empegueir. Quant al guió, el problema principal és que el desconcert vital i sentimental de la gent de trenta anys, ja ens l'han contat massa vegades. Per tant, cal una dosi extra d'originalitat a l'hora d'enfrontar-s'hi. Però en aquesta pel·lícula, no hi ha cap situació enginyosa, cosa que es perdona més fàcilment a la primera part, però que resulta feixuc durant la llarga seqüència final de la festa. Els personatges, bastant plans (sobretot el de Clara Segura) no hi ajuden gaire, de manera que si l'espectador no té temps de perdre l'interès és, més que res, per la durada breu de la cinta. Finalment, el fet que Sánchez i Joan repetesquin per enèsima vegada uns arquetips que ja han encarnat abans en teatre i televisió no diu gaire a favor de la seva versatilitat interpretativa.

En definitiva, continuarem esperant —d'asseguts— la pel·lícula catalana que no depengui d'adaptacions teatrals o novel·listiques i que s'hi miri més a l'hora de no farcir els diàlegs de *vale*, *joder*, *tonteria* i *gilipolles*. Potser és hora de començar a llançar indirectes a Benet i Jornet o Sergi Belbel perquè s'animin a escriure qualque cosa. ■







Carles Sampol

# Les raons dels indis

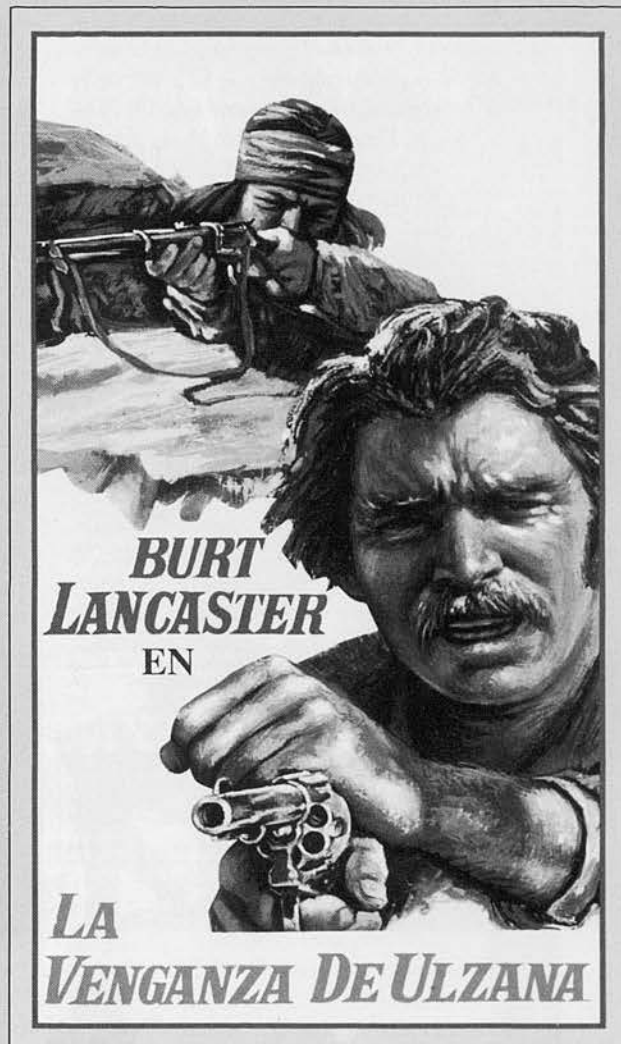
**G**airebé mai no apareix entre les llistes que configuren els millors *westerns* però *La venganza de Ulzana* (Ulzana's raid, 1972) és una obra mestra indiscutible i la prova evident que el seu director Robert Aldrich mereix un reconeixement major del que habitualment rep. Admirablement escrita per Alan Sharp (autor del guió de l'esplèndida *La noche se mueve*, un altre itinerari desencantat i malencònic) i fotografiada per Joe Biroc, aquest *western* dur, sec, concís esdevé en un dels actes de clausura del classicisme del gènere i que en la seva època, pel fet de tractar sobre els problemes racials i voler establir una clara i respectuosa dicotomia entre l'home blanc i l'indi, va patir una injusta qualificació de racista.

Però *La venganza de Ulzana* és tot el contrari, ja que és una de les pel·lícules que millor explica els indis i que els hi té més respecte, sense caure en l'error comú de voler convertir-los en una raça assimilable per la cultura de l'home blanc. Un dels problemes que arrossega aquest *western*, sobretot perquè ambdós estan dirigits per Robert Aldrich i interpretats per Burt Lancaster, és que se l'associa amb *Apache*, sense caure en l'evidència que aquella plasmava una excessivament idealitzada visió de l'apatxe, fins al punt que aquest apareixia sota un rostre d'ulls blaus. En canvi, *La venganza de Ulzana* presenta uns indis que traspuen autenticitat i que són dels més creïbles que hom recordi i als quals no es busca canviar, ja que s'admet conscientment la impossibilitat d'adaptar-los a la cultura i els costums de l'home blanc, sinó que es presenten com una raça totalment diferent, com radicalment un "altre".

Un "altre" que, en qualsevol cas, és respectat i entès en els seus costums i els seus actes, fins i tot en el seu macabre sentit de l'humor, sobretot a través de la figura del veterà *scout* McIntosh, algú que intenta que el jove tinent DeBuin, cap inexpert d'una expedició de l'exèrcit que tracta de capturar Ulzana i la resta d'indis fugitius de la reserva San Carlos, compregui, al cap i a la fi la natura-

lesa distinta i distintiva dels indis. En aquest sentit, i remeint sobretot a la referencial *Centauros del desierto*, la pel·lícula d'Aldrich presenta l'esquema d'un viatge iniciàtic, protagonitzat pel verd oficial, recent sortit de l'acadèmia de West Point, i la visió del qual es debat entre les seves conviccions religioses —és fill d'un predicador—, rebutjant el tracta poc cristià que reben els indis, i l'odi i l'horror que li provoquen la crueltat innata dels indis, autèntics esperits salvatges, en definitiva, que escapen de la civilització —han d'escapar de la reserva perquè comencen a fer "olor" de nins, dones, vells i cans i estan perdent la "força"—.

Però, la mirada antropològica de *La venganza de Ulzana* va més enllà fins el punt que la raça índia és contemplada com una raça intel·ligent, ja que la pel·lícula, estructurada bàsicament en un itinerari de persecució, posa de manifest la habilitat estratègica dels apatxes i la seva capacitat per sobreviure i aprofitar un territori hostil i inhòspit de Colorado —tan meravellosament fotografiats i contemplats, com si d'un dibuix de Frederic Remington es tractés—, un espai, en definitiva, que transmet el perill i la mort i que s'oposa al tractament que del paisatge fan Anthony Mann o Delmer Daves, per exemple. D'aquesta manera, *La venganza de Ulzana* posa en escena, amb una clarividència i un didacticisme asombrosos, una veritable partida d'escacs en què l'expedició de l'exèrcit necessitarà l'ajuda imprescindible de Kenitai, un in-



di apatxe cunyat d'Ulzana —"La seva esposa lletja, la meua esposa no tan lletja" li respon secament al tinent DeBuin —en un insert sorprenentment humorístic i habitual en Alan Sharp—.

I és que *La venganza de Ulzana*, al marge del seu laconisme i la seva concisió, és un *western* que barreja en un mateix moment, fins i tot en un mateix plànol, elements aparentment contradictoris, creant d'aquesta manera una topada de contrastos que sobten l'espectador, fins i tot el desconcerten momentàneament. És el resultat d'una visió complexa per part d'un Robert Aldrich capaç de transmetre, de manera subtil però intensa, la crueltat i la violència dels indis alhora que té la magistral capacitat de poder fer-nos entendre quins són els motius. ■





De l'u al deu,  
western

## Hawks, una frase genial que és tot un film

Antoni Serra

Amics meus i col·legues en la utopia, en el món imaginatiu de la creació cinematogràfica —i també en la literària, artística o científica (De Broglie, Einstein)— hi ha, en no poques ocasions, una frase, una sola frase que és tot un film. O sigui, que la frase té la dimensió, la força, la capacitat sensorial que justifica tot el procés de creació de la pel·lícula.

És el cas de *Río Lobo*, un dels darrers —o darrer, definitiu en el sentit físic i temporal— westerns de Howard Hawks.

Jo diria, si m'ho permeten, que Hawks és el més nord-americà dels realitzadors que s'iniciaren en el cinema mut —sense comptar Griffith, lògicament— i així queda reflectit, al llarg de la seva trajectòria de director, amb nombrosos títols a la seva fil-

mografia, independentment del tema que tracti: bèl·lic, gangsterisme, western... I, per altra part, la condició manifesta de nord-americana no molesta ni sembla insultant, a diferència del que succeeix amb d'altres realitzadors.

*Río Lobo* és la darrera de la tetralogia que Hawks dedicada als rius: *Red River* (1948), *The Big Sky* (1952) —la més interessant, crec no equivocar-me si així ho afirm, amb un llenguatge més contundent i ferm— i *Río Bravo* (1958). Però, malgrat tot, *Río Lobo* (1970) és la meua preferida, un dels deu westerns que em varen causar un impacte especial a la meua època de jove il·lusionat i no sé si dir, fins i tot, il·lús. Perquè és el film, com ja he dit, d'una sola frase. La recorden, vostès? Facin memòria: vespre a la

prada, foguera típica del gènere, galanteig entre el sudista i Jennifer O'Neill, el coronel ja major (interpretat per John Wayne, no mancat d'ironia) que dorm plàcidament a certa distància... i, al dia següent, despuntant l'albada, el coronel se'n adona que l'al·lota dorm al seu costat, ben aferrada al seu cos. Recorden ja la frase? L'escena és pur romanticisme westernià, amb un toc d'ironia i sarcasme. Jennifer O'Neill, amb una ingenuïtat quasi angelical, al veure la sorpresa de John Wayne (per haver-lo elegit a ell i no al jove net sudista) el tranquil·litza amb la ja famosa, perdurable i decisiva frase: ell era un home «més confortable». I la frase —o el seu sentit literari, però rotund— es manté al llarg del film, es re-

peteix, fins a la darrera i definitiva escena abans del *the end* clàssic i inclouible.

Just amb aquesta frase —tan senzilla, tan irònica, tan inequívoca— Howard Hawks podia haver passat a la història de la creació cinematogràfica —dins el context insubstituïble del film i que li dona caràcter i categoria, és clar.

Per altra part, en una valoració pròxima a l'objectivitat (si és que això, l'objectivitat, existeix i no és un trist invent dels acadèmics academicistes per desprestigiar la subjectivitat), *Río Lobo* és una pel·lícula que manifesta un cert cansament imaginatiu, fins i tot de llenguatge narratiu, una certa repetició creativa que havíem trobat en els altres tres films de la tetralogia. A Hawks ja li restaven poques coses a dir, cal pensar, tal vegada a causa dels seus 74 anys d'edat (havia nascut el 1896, a Goshen) i d'una llarga, extensíssima filmografia que quasi bé tot ho inclou.

I precisament perquè m'agraden les frases ben construïdes i les paraules que no són pura repetició funcional, o sigui les frases i les paraules que tenen tacte i gust i color, *Río Lobo* és el darrer dels deu westerns que havia elegit per commemorar el centenari. Acabam l'any i, ja em perdonaran vostès un altre cop, aquest modest vell apassionat de la cinematografia seguirà atrapat a la teranyina cinematogràfica que va dels anys quaranta als setanta. I punt.

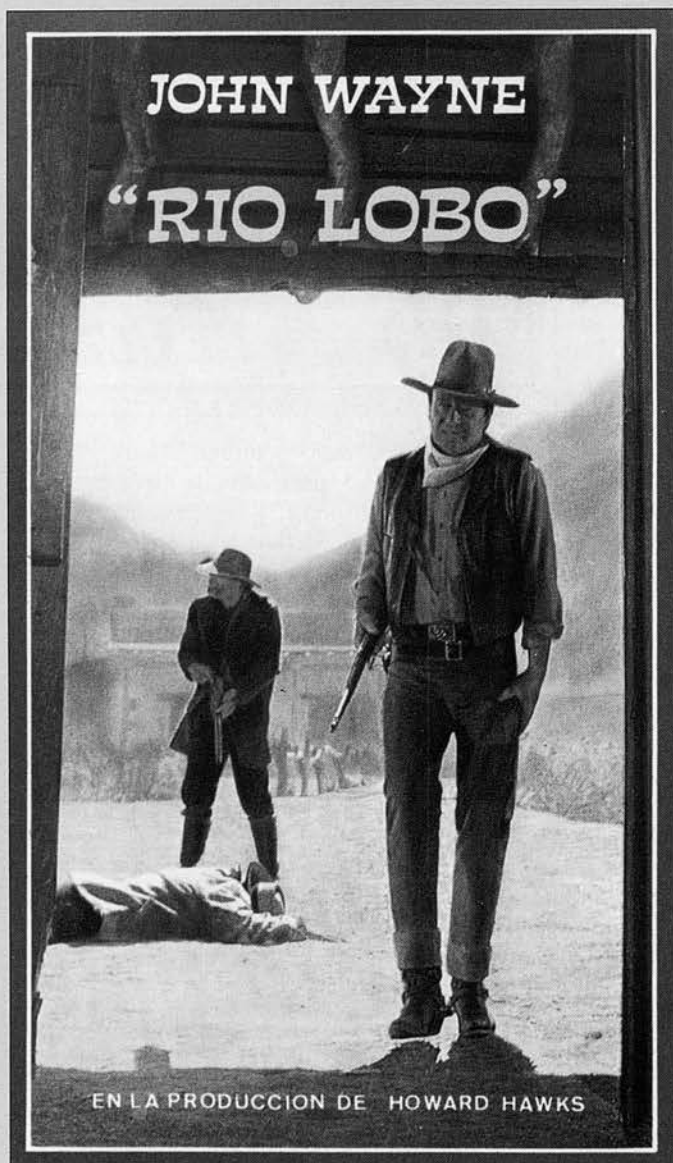
Perquè, amics meus, el cine d'aquell temps —el western inclòs— és l'art cinematogràfic més jove i creatiu possible, sense efectes especials ni santificacions burocràtiques de la imatge. Ja que el present, el mateix futur que de cada cop és més tenebrós, em recorda aquell poema de Torra que diu:

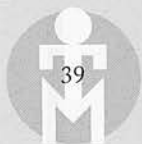
*Quem se decifra*

*Dita a pròpia sentença.*

*No caminho de Tebas principia a morte.*

I el cinema d'aquells anys —amb els deu westerns de la meua tria personal i intransferible: Ford, Vidor, Peckinpah, Daves, Ray, Walsh, Zinnemann, Buzzell i Hawks, i uns quants més que podria haver afegit— no va emprendre el camí de Tebas. ■





## Tres lladres i un biberó. Un conte nadalenc de John Ford

Gabriel Genovart



**3** *Godfathers* és la pel·lícula que, si fos estat possible, m'hagués agradat veure un dia de Nadal de la meua infància. No ho va ser perquè, desconec per quins motius, mai no s'arribà a estrenar a Espanya. És una de les meves pel·lícules preferides de John Ford, encara que no figuri entre les seves grans obres mestres.

El cine, tant a les ciutats com als pobles, constituïa un ingredient important dels austers nadals de postguerra, tan allunyats encara de la febre consumista que envolta els nadals d'avui. Es pot dir que, aleshores, el cinema formava part del retaule festiu i popular d'aquestes celebracions, a les quals, com una tradició més, des d'anys enrere s'havia vingut a incorporar. Fins al punt que moltes persones de totes les edats —i crec que especialment els nins— difícilment concebíem un bon Nadal sense un bon programa de cine. Les vacances escolars, el muntatge del petit betlem domèstic, les matines, la sibil·la, les neules, el torró, la

xocolata amb ensaïmada, les coques bambes, el tambor d'ametlla, els besons torrats, el foc de la llar, els jocs casolans de cartes i de *loteria*, els almanacs del *TBO* i del *Pulgarcito*, els excepcionalment abundosos dinars familiars del dia de Nadal i de la "segona festa" i dos capvespres com a mínim de cine seguits amb programes diferents..., tot això plegat podia esdevenir el grau suprem d'una felicitat superlativa per a un infant de la ruralia mallorquina a principis dels anys cinquanta. Com era el meu cas.

Si, a més de tot l'anterior, encara resultava que feia molt de fred —un "fred de neu", deia la gent— i, per bona sort, en sortir de matines, o a la sortida del cinema, queien quatre pam-palloses que tot just arribaven a deixar efímerament blanques les teulades i els carrers, com va passar per dues vegades —només dues, amb tota la meua infància (en una ocasió després de la sessió de cine de la tarda i l'altra després d'acabar la missa del gall)—, el goig ja podia arribar a ser absolut.

Afegim-hi també el fet que les sales d'exhibició cinematogràfica, des de les més luxoses de Palma a les més humils de la part forana, se solien lluir aquests dies en la programació. La qual cosa podia significar l'arribada a les pantalles del poble de qualque pel·lícula amb renom, esperada amb tota la il·lusió del món. Una il·lusió que passava a sumar-se així a totes les altres de les festes de Nadal. Que, com és prou sabut, són una regió privilegiada d'aquesta única pàtria de l'home que, segons Baudelaire, és la infantesa.

Per a mi, Nadal començava el primer diumenge de desembre, quan a l'Oasis Cinema del meu poble posaven en el temps del descans, entre pel·lícula i pel·lícula del programa doble, el disc d'una nadala popular castellana. I com que no en tenien d'altre, cada any posaven aquell mateix disc, que crec que va durar poc més o manco el que duraren els meus anys infantils. Era el d'aquell *villancico* que deia: "*Hacia Belén va una burra, rin, rin, / cargadita de chocolate*". Aleshores





3 Godfathers... ¿Es pot fer una pel·lícula de l'Oest que, ahora que és un western amb totes les de la llei, sigui també un bell conte de Nadal? Potser únicament John Ford era capaç de sortir-ne tan airós d'un envit d'aquesta naturalesa...

res, en sentir aquella cançó, ja començàvem a especular quines serien les pel·lícules que, en arribar les festes, es projectarien en els dos cines de la vila. Les quals, en més d'una ocasió, varen ser *westerns*. I bons *westerns*, si va dir ver. Que jo pugui recordar, ens arribaren per aquestes dates, i en anys diferents, *Raíces profundas*, *Más allá del Missouri* i *Horizontes lejanos*. A *Más allá del Missouri*, hi havia unes escenes inoblidables de la celebració d'una nit de Nadal en un fort fronterer envoltat d'indis peus-negres en es-

tat de guerra; i aquelles escenes varen fer que encara em quedàs més associat amb el temps nadalenc el record d'aquesta pel·lícula. Per tot això, els *westerns* citats romandran lligats sempre, amb un cert caràcter proustià, a records personals i a nadals de la infància. Com si hi hagués a la meua memòria una sèrie de *christmas* formats amb imatges i motius trets d'aquestes pel·lícules: una petita casa de socs amb fum a la xemeneia, un rierol amb un cervatell que hi beu, un bosc de pins avets amb les copes glaçades, un riu

amb llogueres de castors, una cadena de muntanyes amb els cims nevats i una colla de caçadors i paranyers que celebren a l'interior d'un fort, construït amb estacades de troncs, la vigília de Nadal a l'entorn d'una foguera cantant velles cançons de les seves terres de procedència. Nadal, el cinema i el *western* es fusionen així en el record. Per això dic que m'hauria agradat veure, per aquest temps i a la infantesa, aqueix conte nadalenc de John Ford que és *3 Godfathers*.

*3 Godfathers*... ¿Es pot fer una pel·lícula de l'Oest que, ahora que és un *western* amb totes les de la llei, sigui també un bell conte de Nadal? Potser únicament John Ford era capaç de sortir-ne tan airós d'un envit d'aquesta naturalesa com ho va fer amb aquesta pel·lícula en color rodada l'any 1948 que les televisions solen programar adesiara amb el títol de *Tres padrinos* i que és una d'aquestes obres que, si en el seu moment no ens va arribar a través de la gran pantalla de les sales de cinema, la pantalleta domèstica del televisor, amb totes les seves limitacions, ens ha donat l'ocasió de descobrir i l'oportunitat de fruir-la.

Les pel·lícules en què apareixen escenes al·lusives a la celebració de Nadal són gairebé in comptables dins la història del cine i van des d'aquelles que tracten el tema amb els tons amables i alimvarats que freqüentment s'associen a aquestes festes —em vénen, per exemple, a la memòria *Mujercitas* (Mervyn LeRoy, 1950), *Navidades blancas* (Michael Curtiz, 1954), *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962)...— a les que ho fan d'una manera tan àcida i corrosiva com és el cas de *Plácido* de Luís G. Berlanga (1961). Entre aquestes pel·lícules, n'hi ha que, a més de ser excel·lents obres cinematogràfiques, són autèntics contes nadalencs que les televisions solen programar cada any per aquestes dates (se suposa que amb la lloable intenció de reunir la família davant els televisors i cohesionar els vincles d'unió i els bons sentiments de convivència que aquests dies solen cotitzar a l'alça). Destaca, entre totes, *Qué bello es vivir!*, de Frank Capra (1946), i la segueix, a una considerable distància, *De ilusión también se vi-*





ve, una agradable comèdia de George Seaton de 1947. I jo hi afegiria pel meu compte una obreta menor, pràcticament oblidada, que s'estrenà al nostre país amb el títol d'*Al compás del corazón* (dirigida per Hery Koster l'any 1944 i interpretada per una deliciosa Margaret O'Brien i un sensacional Jimmy Durante), que és una petita meravella de pel·lícula.

*3 Godfathers* pot entrar perfectament dins aquesta categoria de "contes de Nadal". John Ford, sense deixar de fer un *western*, trufat, com li agradava a ell, de divertits moments de comèdia i d'altres altament emotius, va fer també amb aquesta pel·lícula una de les obres més simpàtiques de la seva filmografia. Més enllà dels tòpics i de les fàcils sensibleries que sovint sol mobilitzar el tema de Nadal en el cinema, la història de *3 Goodfathers* traspuja sentit evangèlic i sentiment religiós. Vell catolicisme irlandès trasplantat als àrids deserts d'Arizona.

La pel·lícula s'obre amb el pla crepuscular de la silueta d'un genet que, des de l'alt d'un turó, com si digués adéu, saluda amb el seu capell texà, talment si es trobàs a punt d'emprendre una llarga cavalcada. Acompanyen aquesta imatge els acords de la cançó "Leaving Cheyenne" i unes lletres que diuen: "En memòria de Harry Carey, lluminosa estrella de les primeres pel·lícules de l'Oest". Queda així ben palès que la pel·lícula és tot un homenatge de John Ford a un vell i estimat amic que feia poc havia mort: l'actor Harry Carey, que va adquirir una enorme popularitat en la

interpretació del personatge de Cheyenne Harry i fou protagonista destacat de molts de films del *Far West* de l'època muda i del primers anys del cinema sonor (entre els quals, dues versions de la pel·lícula que ara ens ocupa). El caràcter d'aquest homenatge es veu immediatament reforçat per l'aparició en pantalla de tres genets que seran els protagonistes de la nova versió de *3 Godfathers*: John Wayne, Pedro Armendáriz i el fill de l'homenatjat mateix, Harry Carey Jr., qui, a partir del seu debut com actor en aquesta pel·lícula, es convertirà en una presència habitual, com actor secundari, a un bon nombre de les posteriors obres de John Ford.

*3 Godfathers* conta una senzilla i emotiva història que, sobre la base literària d'un conegut relat de Peter B. Kyne (*The Three Godfathers*), ja havia estat objecte d'altres versions cinematogràfiques. La primera s'havia filmat l'any 1909 amb el títol de *Bronco Billy and the Baby* i amb l'actor Gilbert M. Anderson interpretant per primera vegada el personatge de Bronco Billy, que, amb el temps, es convertiria en una figura mítica del *western* silent. Vindrien a continuació les dues versions mudes —una de 1916 i l'altra de 1919— interpretades per Harry Carey i dirigides respectivament per Edward L. Saint i el mateix John Ford, a les quals seguirien encara dues versions més: una de William Wyler de 1929 amb Charles Bickford de protagonista, que s'estrenà a Espanya amb el títol de *Santos del infierno*, i una altra de Richard

Boleslawsky de 1936, amb Chester Morris i Walter Brennan com actors principals, que es titulà al nostre país *Tres desalmados*.

La història contada a *3 Godfathers* de John Ford és, poc més o menys, aquesta: Tres lladres de cavalls, tres delinqüents de poca entitat (tot i que perseguits per la llei, amb els típics cartells de *wanted*), decideixen, pocs dies abans de Nadal, pegar el cop de la seva vida amb l'assalt al banc d'un petit poble d'Arizona. Com que no són criminals perillosos, sinó tres bandits ximplots i de bon cor que el més greu que han fet en la vida no ha anat més allà del robatori de bestiar, decideixen que l'assalt ha de ser incruent. John Ford, des del principi, amb els noms dels personatges principals i amb les coordenades de temps i de lloc que han d'emmarcar l'acció, ja dona a entendre que la història transcorrerà dins uns tons més aviat amables i distesos (tot i que no hi ha de mancar després qualche moment d'intensitat dramàtica). Així, el capdavanter del tercet assaltant (John Wayne) porta el solemne nom de Robert Marmaduke Sangter Hightower; el segon de la colla (Pedro Armendáriz) és un mexicà que porta el no menys pompós nom de Pedro Encarnación Arango y Rocafuerte; i el tercer, el jove Harry Carey Jr., que resultarà ferit a l'atracament del banc, es conegut, més modestament, per Abilene Kid. La coordenada temporal ens ve donada, com ja s'ha dit, per la referència a la proximitat de Nadal, que, des del primer moment, se subratlla amb tota inten-





3 *Godfathers* conta una senzilla i emotiva història que, sobre la base literària d'un conegut relat de Peter B. Kyne (*The Three Godfathers*), ja havia estat objecte d'altres versions cinematogràfiques

ció; mentre que el marc espacial ve definit per un itinerari que, tot creuant l'ardent desert d'Arizona, uneix dues localitats: en un extrem, un poble que porta un nom tan acollidor com Welcome —que és el lloc on es produeix l'assalt— i, a l'altre extrem, una segona localitat que, plena de ressonàncies bíbliques, porta per nom Nova Jerusalem. Per acabar-ho de completar, el comissari de Welcome (Ward Bond) és un bonàs de *sheriff* que es diu Buck Perley, encara que tothom el coneix amb el sobrenom de Sweet (“dolç”).

L'argument de *3 Godfathers* és inicialment la història d'una persecució. Els tres lladres, després de l'assalt, són encalçats a través del desert per un escamot format i dirigit pel *sheriff* de Welcome, en una operació a la qual tant el cap dels perseguïdors com el dels tres perseguïts posen en joc tota la seva astúcia i tot el seu enginy per burlar-se un a l'altre i guanyar finalment la partida: la caça i captura per part del *sheriff* i escapar-se de la justícia per part dels delinqüents. Però un succés inesperat ve a canviar per complet l'estratègia d'aquest joc: els tres bandits, en la seva fugida, quan ja han perdut en una tempesta d'arena les dues bísties que encara els quedaven, es topen en ple desert amb un carro envelat a l'interior del qual hi ha només una dona a punt d'infantar. És tracta de l'esposa d'un granger que es dirigia amb el seu marit, com un de tants matrimonis de colons, cap a les prometedores terres de l'Oest. Però s'han perdut pel camí i l'inexpert marit, en un cúmul de despropòsits i de poc tranc, per voler treu-

re aigua més ràpidament ha cegat per complet amb un cartutx de dinamita l'únic pou que hi havia en quilòmetres a la rodona, i el bestiar que menaven amb ells, enfolit per la set, s'ha escapat desert endins. L'home l'ha volgut aglapir i li ha partit darrere; però, en aquesta acció insensata i mal calculada, només ha aconseguit batre-hi els peus: tant ell com les mules i el petit ramat de bovins que conduïa han mort de set enmig del desert. I ara la dona, a punt de part, sola i exhausta des de fa dies dins el carro de vela, espera una mort segura tant per a ella com per al seu infantó, si és que aquest arriba a néixer abans que la futura mare acabi els alens. I, amb aquestes, arriben els tres fugitius de la llei...

Arran d'aquest encontre, tot serà diferent. Aquells tres homes perseguïts anteposaran l'assistència a la jove viuda moribunda, que és a punt de donar a llum, als interessos de la seva escapada. Malgrat la seva inexperiència i endidellament davant una situació com aquella, el mexicà de la colla —això és, Pedro Encarnación Arango y Roca-fuerte— així mateix se'n desfarà en ajudar la pobre dona en el part. La criatura és un minyonet sa i fortarró, però la mare només sobreviurà unes poques hores al naixement del seu filllet. Tot són, a partir d'aquí, referències i símbols evangèlics. Ens trobam a la nit immediatament anterior a la de la vigília de Nadal, i aquell carro de vela, on romanen un infantó que acaba de néixer i una mare que s'està morint, és tot un símbol de la cova de Betlem. El menut ha nascut dins la precarietat més

absoluta i, com el nin Jesús, ho ha fet també enmig d'uns homes marginats, que són els primers que el visiten i l'emparen. Com els pastors de l'evangeli, els tres bandits (que, abans d'accedir a l'interior del carruatge, es lleven en un gest de delicadesa els revòlvers de la cintura) complimenten la mare i l'infant. Encara que perseguïts i desheretats de tota fortuna, són en aquell moment els “homes de bona voluntat” estimats del Senyor. Un meravellós pla sostingut, ple de bellesa contemplativa, ha ressaltat tots aquests simbolismes inequívocament: el carro envelat, sota la clara nit del desert, il·luminat tan sols interiorment per la tènue claror d'un petit quinqué que filtra la seva dèbil llum a través de la lona; i, a unes passes del carro, mentre el seu company assisteix la mare, com si comprenguessin tota la misteriosa profunditat d'aquell moment, esperen en silenci, quasi en actitud d'oració, els altres dos fugitius.

L'enterro de la mare difunta és un d'aquests moments de sòbria emotivitat que tan insuperablement sabia filmar John Ford. La inhumació a la arena del desert del cos de la dona és acompanyada pel cant d'un dels himnes preferits del realitzador: “*Shall We Gather in the River*”, del qual el jove Abilene només n'encerta a entonar les primeres estrofes perquè no se'n recorda de més. “¿Això és tot, Kid?” li demana Robert Hightower. “És tot el que sé”, Bob”, respon Kid. “Doncs, amén”, afegeix Robert secament, donant per acabada la cerimònia. I, just en aquest moment, la banda sonora reprèn, a plena orquestra, l'himne interromput. La mare, que abans de morir ha demanat als tres homes que apadrinin el seu filllet i que l'eduquin rectament, era una dona previsor que portava dins el carro un caixeta amb menudall, un llibre d'instruccions per agombolar i alimentar un nadó en els primers dies de vida, sis pots de llet condensada i una Bíblia. Tot això ajudarà els “tres padrins” a salvar, a les primeres i difícils hores, la vida de la criatura, per preparar els biberons de la qual reservaran la poca aigua que els queda, encara que ells s'hagin de morir de set. Com a les sagrades escriptures, la paraula de Déu





### 3 Godfathers: pur cinema, pur western, pur John Ford. I pur candor i esperit de Nadal. Una pel·lícula per retornar, enllà els anys, a les aigües netes i transparents de la infantesa

guia en el desert el camí d'aquells tres homes que ara ja no pensen en altra cosa que no sigui surar aquell menut. El qui ho veu més clar és el jove Abilene Kid, en recollir la Bíblia que ha caigut al terra i ha quedat oberta, precisament, per una pàgina determinada. “¿No compreneu —diu als seus companys— que res del que ens ha passat no és casual? Trobar la mare, ajudar-la..., la nit, l'estrella tan brillant, el nin en un pessebre. ¿Pensau que nosaltres hi hem tingut res a veure en tot això? ¿O que és casualitat que la Bíblia, quan ha caigut, s'hagi obert justament per aquesta pàgina? Escoltau el que hi ha escrit: ‘Passats els dies de purificació manats per les lleis de Moisès, els pares de Jesús, complint el que la llei establia, portaren l'infant a Jerusalem per presentar-lo al Senyor’”.

Ara ja tenen clar el que han de fer els tres foragitats: han de portar el nin a Nova Jerusalem, encara que hagin de travessar, sense beure, el més temible del desert —un llac de sal petrificada—, i encara que sàpiguen que, en cas de sortir-ne en bon nom, hauran de caure necessàriament en mans de la justícia. L'únic dels tres que, enmig dels deliris provocats per la set i per la febre causada per la ferida de bala, és capaç de “veure” l'estrella que els guia cap aquest destí és el jove Abilene: “Està escrit en el Llibre —diu—: ‘Hi havia tres homes savis que arribaren de l'Orient’. ‘Tres homes savis. I jo som un d'ells’, afirma amb resolució, mentre avança, amb el menut en braços, sobre el sorral abrasat. I, just en aquest moment, en clara al·lusió als mags de l'Evangeli, un gran pla general, bellíssim, mostra els tres homes creuant les dunes del desert infinit.

I serà també Kid el primer a morir. Deshidratat, amb la ferida infectada i després d'haver fet un esforç sobrehumà per portar l'infant, demana, abans d'expirar, que li llegeixin el seu salm preferit. Ho fa Pedro Encarnación Arango y Rocafuerte. És el salm cent trenta-set: “*Vora els rius de Babilònia, / plorant, ens vàrem seure / recordant Sió. / En els salzes de la ribera / penjàrem les nostres arpes. / (...) ¿Com podíem cantar un himne al Senyor / en una terra estranya? / Oh,*

Jerusalem, si m'oblidàs de tu / que se m'oblidi també la mà dreta.”, diu el salm. I en el deliri provocat per la febre, la set i la insolació, Kid torna a la seva infantesa. Als records de la llar: els pares, la germana petita, les ingènues oracions infantils... A aquests rius cristal·lins de l'ànima als quals tornen tantes persones per Nadal.

El següent a morir és Pedro, el mexicà. Ensopega mentre portava l'infant i, per protegir-lo en la caiguda, es romp una cama. Ja no pot seguir més i sap que la llei inflexible que regeix per a aquestes ocasions, com quan un cavall es fractura una extremitat, no pot ser altra que la d'estalviar sofriments inútils. Bob i Pedro fingeixen d'enganyar-se l'un a l'altre, simulant creure que quan el primer hagi arribat a Nova Jerusalem tornarà a re-re per cercar el segon; però ambdós saben interiorment que no hi ha res a fer: tanmateix, en el cas improbable que Bob arribi al seu destí, Pedro, aleshores, ja s'haurà mort. “Ah, Bob —diu Pedro, en acomiadar-se—: Em sap greu d'aquell dia que discutírem i et vaig dir que eres un lladre de cavalls. Te'n deman disculpes. I felicitats per demà, que és el dia de Nadal. Això sí, m'hauries de deixar un revòlver carregat, per si s'acosta qualche coiot”. “Pels coiots, clar”, respon Bob, que sap perfectament quina és la intenció del seu company. Pedro Encarnación Arango y Rocafuerte es queda sol, resant: “Pare nostre qui ets al Cel, fes un lloc en el teu sant regne per a aquest pobre Pedro”. Al cap d'una estona, ja unes passes lluny, Robert Hightower, amb el nadó en braços, sent el renou sec d'un tir.

Tot i això, *3 Godfathers* és un conte amb final feliç. Com pertoca a un bon conte nadalenc, les coses de la

Terra es mesclen també aquí amb les del Cel. I així, quan un extenuat Robert Hightower pensa que ja tot està perdut per a ell i per a la criatura, de bell nou una pàgina de la Bíblia, presa a l'atzar, li dóna esperances de seguir. La pàgina és de l'Evangeli de Sant Mateu, i diu: “*Quan eren prop de Jerusalem, arribaren a Betfagé, la muntanya de les Oliveres. Allà Jesús envià dos deixebles amb aquest encàrrec: Anau al poble d'aquí davant, i trobareu una somera fermada, amb el seu pollí. Desfarmau-la i duis-los*”. L'home, escèptic com és en aquestes coses, no s'ho pot acabar de creure, perquè, en despertar-se d'un breu son, amb els ulls més de mig entelats per l'arena encerta a destriar a unes poques passes, com si fos un miratge, una somera i un pollinet. Amb aquesta ajuda, Nova Jerusalem és a l'abast.

L'arribada, ja de nit, a Nova Jerusalem és un d'aquests moments inoblidables de la pel·lícula. Bob Hightower entra a la cantina on una concurrència animadíssima celebra amb himnes religiosos la vigília de Nadal. S'acosta fins a la barra, hi col·loca l'infant damunt i demana a l'acte: “Un poc de llet per a aquesta criatura i cervesa per a mi”. Tots els allà presents, estupefactes, romanen en silenci davant aquella irrupció inesperada. Fins que aquell silenci el romp el pianista —un d'aquests pianistes típics dels *saloons* de l'Oest— que, en contemplar l'infantó dormit, comença a teclejar (baixet, per no despertar-lo) les notes de “Nit de pau”.

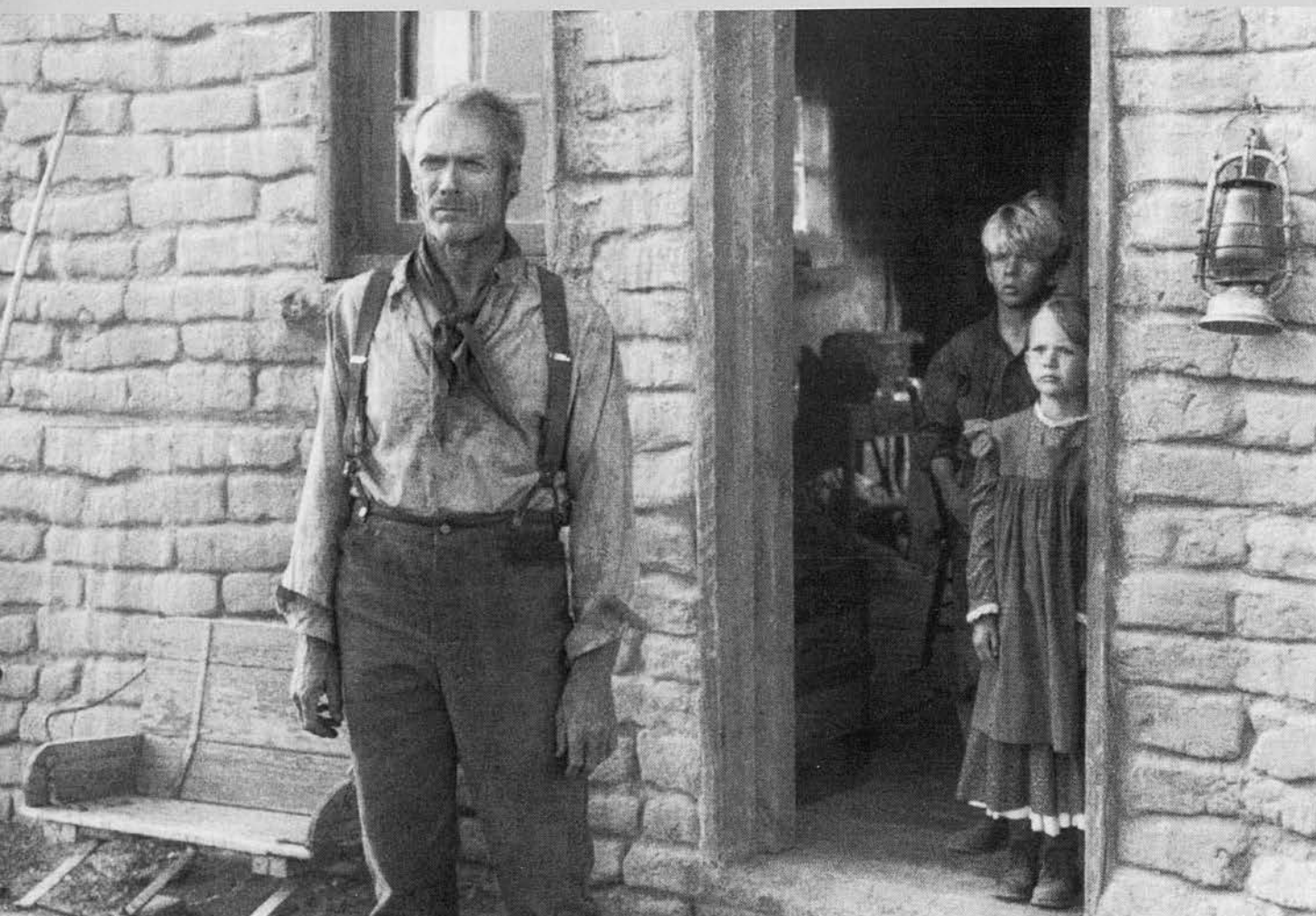
*3 Godfathers*: pur cinema, pur western, pur John Ford. I pur candor i esperit de Nadal. Una pel·lícula per retornar, enllà els anys, a les aigües netes i transparents de la infantesa. Que, com els rius de Babilònia, porten el record dels paradisos perduts. ■







# *Sense perdó*



Guillem Fiol Pons

**S**ense entrar en detalls ni en matisos, un aspecte que caracteritza molts dels *westerns* que s'han anat realitzant durant aquests cent anys que estem acabant de commemorar aquest mes és la voluntat de situar l'espectador enmig d'un argument o situació determinades, no pas en el seu inici ni en el seu final. Segons el film al quals ens remetem, coneixerem l'inici d'un conflicte però possiblement no perquè tal individu hi està immers; o donarem per resolta la problemàtica però ens quedem amb les ganes de saber què passarà a partir d'ara amb alguns dels personatges (són exemples que afecten un ampli espectre de temes). A ningú se li acudirà pensar que això significa una errada en l'estructuració de les històries, ni una deixadesa inconscient respecte al principi

acadèmic que tot element de la narració ha de quedar perfectament tancat. Doncs bé, un dels finals més volguts pels autors dels *westerns* és aquell en què el pistoler protagonista es queda amb la noia, amb la conseqüent connotació de sedentarisme, d'introducció dins la societat, de compromís familiar, etc. Però això, com va dir algú, és una altra història que ha de ser contada en una altra ocasió. Una ocasió que aprofita precisament Eastwood com a punt de partida de *Sense perdó*. El pistoler William Munny s'ha casat amb una al·lota respectable que, efectivament, aconsegueix que deixi la seva activitat criminal i passi a ser una altra persona: un pare de família. Eastwood, per descomptat un gran coneixedor del *western* i la seva evolució, assenta les bases del seu film sobre el que ja havien plantejat els cineastes clàssics:

l'Oest era un lloc complicat per a viure, on sobreviure podia significar provocar que altres no ho fessin. Un Oest que era el mateix tant si el pistoler es quedava amb la noia com si no, igual de podrit. Munny està sobrevivint honradament al principi i a l'epíleg de la història, però entremig hi ha la necessitat de guanyar diners per a la família, d'agafar-se la justícia per la pròpia mà, de venjar la mort d'un amic amb una vintena de cadàvers més,... *Sense perdó*, a part de tenir el mèrit de ser un dels darrers grans exemples del gènere, significa un pas més dins la seva evolució sense haver de recórrer a la rebel·lia de trepitjar el que havien fet els clàssics, sinó reflexionant sobre diverses problemàtiques ja mostrades, de manera més secundària, per aquells. No cal parlar de renovacions ni de resurreccions, només d'evolució. ■



# Assaborir el silenci

Pere Estelrich

**H**i ha *westerns*, la majoria, que basen la seva història en conflictes entre diferents bandes, la qual cosa fa que l'acció sigui el motor que mou el film. Els *westerns* en tenen, d'acció. Alguns a més ens conten històries d'amistats ben enteses i, fins i tot, alguns contenen, de forma paral·lela a aquesta acció, alguna història d'amor curiosa i entranyable. Vull dir, amb tot això, que el *western* permet de tot i molt. Des de l'aventura més trepidant fins a la lírica més profunda.

Però pocs *westerns* basen la seva mestria en els diàlegs. I menys encara en els silencis entremig dels diàlegs.

Assaborir el silenci, va escriure el sempre recordat (i ara més que mai) Martí i Pol, assaborir el silenci és una molt discreta forma d'estimar.

El silenci: no dir res i dir-ho tot a l'hora.

Callar per fer un discurs sense paraules: heus aquí la genialitat que pocs aconseguen.

John Ford és un d'aquests elegits, un mestre tocat per la màgia de saber convertir els silencis en obres d'art.

He tornat a visionar *L'home que matà Liberty Valance*. Pura delícia. Una història de venjances, aventures, amistats i amor, molt d'amor. Una història en la qual l'acció (que hi és, en efecte) cedeix protagonisme a la paraula. I més que a la paraula, al silenci. Bona quantitat de silencis que diuen molt, que parlen per si mateixos.

Sí, a *L'home que matà Liberty Valance*, podem assaborir els silencis com poques vegades en el cinema. Ford ho sap fer i ens suggereix molt a través de les mirades. Perquè aquest film tendre i profund és un estudi de les mirades. Els personatges (i pensem que estam davant d'una obra coral, amb molts de personatges i cap d'ells prescindible) es miren; callen i es miren. Sense dir res, només amb el gest, amb l'expressió de la cara podem entendre el que pensem i senten.

I això és possible gràcies a un magnífic saber fer dels actors. Tots ells haurien passat a la història del cinema només amb la seva participació en aquest títol. Lee Marvin és qui és

PRESENTA  
PELICULA



en bona part gràcies a haver estat Liberty Valance. I la Miles, què me'n deis de la Miles? La seva feina està al nivell de la de *Falso Culpable*: superba. I fins i tot la de Lee Van Cle-

ef, que sembla irrellevant ho fa també de primera.

Actors, una bellíssima història, un director de referència..., i el silenci, sobretot el silenci. ■





## Winchester 73, Colorado Jim i El hombre del Oeste. Tres aturades de Mann al far west

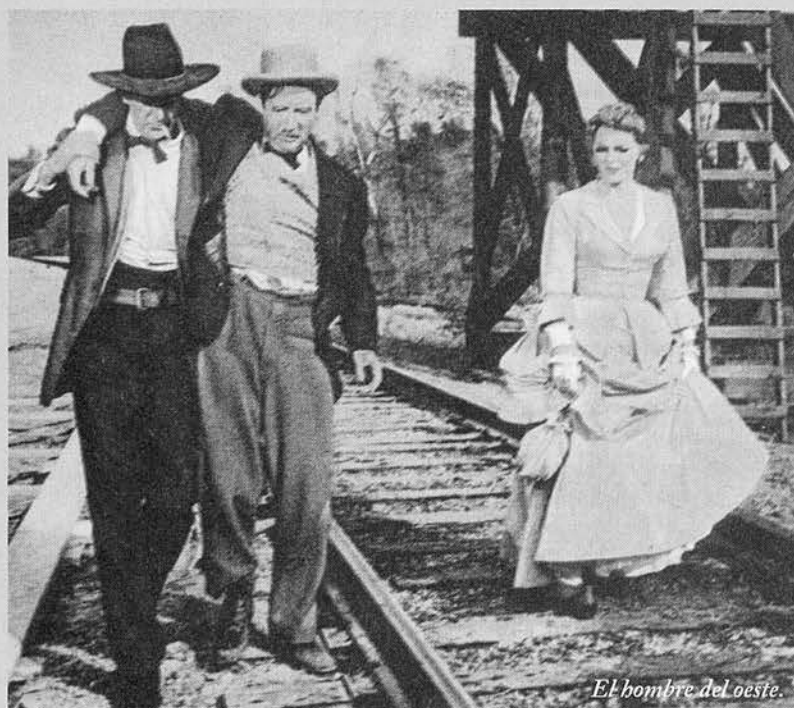
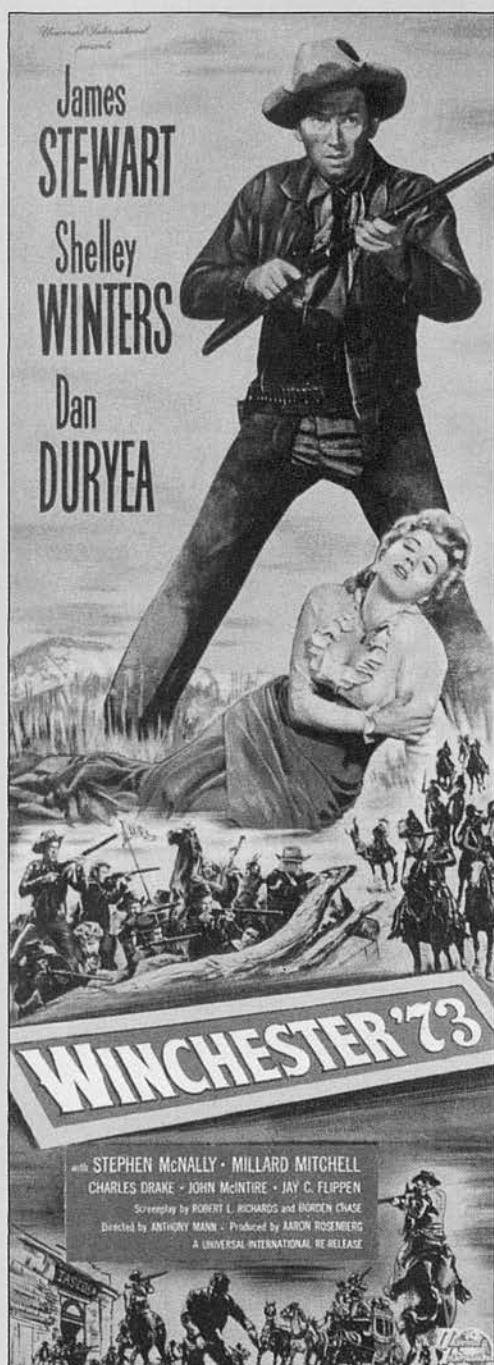
Guillem Fiol Pons

**D**ins del cicle de cinema que el Centre de Cultura de "Sa Nostra" ha anat dedicant a la celebració dels 100 anys del naixement del *western*, de la mà de Porter i la seva narració d'un assalt a un tren, s'ha decidit que la cloenda a l'efemèride vindria protagonitzada per Anthony Mann, un dels directors més representatius del gènere. No obstant, la seva figura ha

quedat tradicionalment relegada per noms de la talla de John Ford, Howard Hawks o Sam Peckinpah. Per tant, és una gran ocasió per a que, a més de retre homenatge al gènere, tinguem en la deguda consideració l'obra de l'esmentat director. A més, tres dels quatre *westerns* seleccionats (amb l'excepció de *Cazador de forajidos*) presenten la peculiaritat que estan realitzats en un espai de temps suficientment ampli com perquè l'espectador es pugui fer la idea del paper que va jugar Mann en el cinema nord-americà de la dècada dels 50.

Cronològicament, *Winchester 73* va ser la primera d'elles (1950). No era el primer film de Mann, però sí el que el va col·locar entre els grans de la seva professió (com Ford, se'l recorda en primera instància com a director de *westerns*, però va ser responsable d'obres igualment importants alienes al *far west*). La brevetat del film no és obstacle perquè es pugui percebre, per una banda, una multitud d'elements característics de l'Oest americà i, per altra, algunes de les constants que *Colorado Jim* i *El hombre del Oeste* seguiran. L'estructura narrativa de la història gira al voltant del rifle que li dona nom, essent l'eix que vertebrava la plasmaria d'una persecució venjativa en-

tre dos homes que temps enrere havien mantingut una estreta relació, tema especialment car al guionista del film, Borden Chase, desenvolupat així mateix poc abans a *Río Rojo* i després, per al Mann mateix, a *Horizontes lejanos*. Va significar també l'inici d'una fructífera col·laboració entre Mann i el que podríem anomenar com el seu actor de capçalera, James Stewart, relació que es va acabar, almenys professionalment, set anys després durant la pre-producció de *La última bala*, que havia de dirigir el mateix Mann però que va acabar desentenent-se. Stewart encarna a *Winchester 73* el tipus de personatge més atractiu pel director que ens ocupa, aquell individu que carrega amb un passat tèrbol a les esquenes i, en aquest cas concret, podríem dir que és un passat que se'n dona a conèixer precisament a través del present, dues etapes temporals que aquí són impossibles de separar. El carisma de Stewart és suficientment alt com perquè l'espectador, en el sentit més comercial del terme, el vegi com el personatge amb qui ha de sentir una certa proximitat, però Mann sempre es reserva donar-li un toc d'ambigüitat; sense anar més lluny, en la discutible justificació de l'empresa que està duent a terme obsessivament.



*El hombre del oeste.*



Colorado Jim.

No seré jo qui aportí res de nou sobre la importància que té el paisatge en la filmografia de Mann, fet del qual en trobem un esplèndid exemple en els promontori rocós on té lloc el duel final entre els dos germans, demostrant un sentit de l'entorn totalment oposat al que hom pot tenir pel que fa als típics duels del *far west*, tradicionalment mostrats en camp obert i sense obstacles de cap tipus que puguin servir per a amagar-se de les bales (pensem en els films de Sergio Leone i la diferència conceptual quedarà més que clara). El naturalisme, la cruesa, defineixen perfectament el cinema de Mann, quelcom del que estem tan convençuts que, des d'aquí, proposem al lector que compari l'estètica (maquillatge, decorats, vestuari, localitzacions) de *Winchester 73* amb la de la majoria de films de l'Oest produïts per la mateixa Universal als anys 50, caracteritzats per una manca de credibilitat per la seva

nitidesa (*Horizontes del Oeste* és un dels exemples que proposem), un canvi que probablement es pugui explicar per la voluntat de Mann i la seva fermesa a l'hora de proposar aquestes qüestions als responsables dels respectius departaments de la companyia.

Per altra banda, m'agradaria reivindicar el treball de Mann pel que fa a l'ús del llenguatge cinematogràfic i del seu sentit estètic, a més de les inqüestionables aportacions a nivell podríem dir "temàtic". Ja a *Winchester 73* s'observa com recorre de manera prou intel·ligent a la profunditat de camp, recurs que acompanyarà la seva carrera com si d'una marca de fàbrica es tractés. Havia passat gairebé una dècada des de les troballes tècniques i discursives de Welles a *Ciudadano Kane*, cosa que no té per què llevar cap tipus de mèrit al que aquí estem plantejant. Per a Mann, l'enquadrament permet ser utilitzat longitu-

dinalment i en profunditat, combinacions que permeten, en una sola composició i en un sol pla, que l'espectador estableixi relacions fonamentals entre els distints elements que componen la imatge, confiant sempre en la capacitat d'aquest per aconseguir-ho sense recórrer a diàlegs explicatius innecessaris ni a ingenus muntatges. És una pel·lícula de la qual, evidentment, no podem dissociar la influència de l'estètica del cinema negre, un gènere que va cultivar Mann, en la vessant de la sèrie B però amb resultats més que notables, en els inicis de la seva carrera.

Tres anys després, havent dirigit un *western* tan recomanable com *Horizontes lejanos*, Mann va començar el rodatge de *Colorado Jim*.<sup>1</sup> Per motius que desconec, la productora encarregada de tirar endavant el projecte no va ser la Universal, sinó la Metro, el fet que potser que tingui relació amb la particularitat del que volia fer





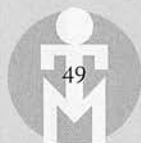
Winchester 73.

Mann. Conscient ja d'haver assolit una alta consideració professional i comercial (que el 1960 no va impedir que Kirk Douglas el despatxés del rodatge d'*Espartac* per manca de confiança en les seves aptituds), volia fer, sense sortir-se del *western*, alguna cosa diferent, arriscada en el seu plantejament i, en conseqüència, en els resultats. El rodatge es duria a terme gairebé íntegrament en exteriors i afectaria només cinc personatges i un grup d'indis, de transcendent però efímera aparició. Stewart tornaria a ser el protagonista, acompanyat de Robert Ryan (molt valorat també per Mann), Janet Leigh com a únic personatge femení, Ralph Meeker i Millard Mitchell (l'amic de Stewart a *Winchester 73*). Tot s'havia de basar en exposar les tensions existents en un grup envejós, gelós i cobdiciós (són sinònims?) que està conduint o acompanyant un fora de la llei cap a la ciutat on l'han de penjar, argument que va ser el punt de partida encobert d'un discret film de Budd Boetticher, *Ca-valcant en solitari*. La concepció cruel de l'entorn i la saviesa a l'hora de di-

rigir les interaccions entre els tres personatges varen ser les peces que varen aconseguir moure el complicat, però atractiu, engranatge plantejat per Mann, resultant un dels exemples més importants de l'anomenat "*western psicològic*", un pas més en l'evolució del gènere des de la simplicitat de les primeres dècades, tan fàcil d'identificar com difícil de delimitar. Va acabar essent un film de referència obligada per tractar una gran varietat de qüestions, fins i tot una de tan interessant i malentesa com la del paper de la dona dins el *western*, una problemàtica que, partint de l'argument de *Colorado Jim* podria resultar un poc perifèric, però que en les mans de Mann esdevé essencial i desenvolupada a partir de recursos tan senzills i efectius com mirades i gestes, recursos que, com ja hem dit, Mann domina aquí a la perfecció, suposem fruit de la seva pròpia comprensió que era requisit indispensable per aconseguir els seus propòsits.

A un any d'acabar la dècada dels 50, després d'haver-se separat professionalment d'Steewart, Chase i la Uni-

versal, Mann decideix rodar *El home del Oeste* amb Gary Cooper al capdavant i en el marc de la United Artists. Lògicament, Cooper i Stewart presenten diferències interpretatives notables, però no crec anar desencaminat si dic que el personatge de Link Jones' es diferencia poc dels encarnats per Stewart. El passat carrega més que mai les esquenes de Link, un passat aquí ja deixat enrere gràcies a la seva decisió d'abandonar la delinqüència, formar una família i integrar-se en una societat que, fins i tot, arriba a confiar-li els diners necessaris per contractar una mestra per a la nova escola del poble. Com passava ja a *Horizontes lejanos*, el protagonista no està decidit a fer ús de la violència, ni gratuïta ni justificadament, conscient que el dolent no és l'acte en si, sinó la sèrie plural que el singular pot desencadenar. Un fet accidental el condueix a la granja on habita el seu oncle Tobin i la seva banda de criminals, de la qual ell formava part com a braç dret del citat Dock Tobin. Evidentment, el context de la granja actua com a element congelador del pas tranquil de



...es pot dir que va ser una cloenda extraordinària pel que fa a les aportacions de Mann al western, que, personalment, veig com a herència de tota una filmografia amb cims d'impressionant elevació que mereixen que el Centre de Cultura de Sa Nostra i l'espectador que decideixi assistir-hi, li dediquin el tancament del centenari del western



la vida quotidiana de Link, que ha de fer front al seu passat que, com és habitual en la filmografia de Mann, és fer front al seu futur. El conflicte no està en la temptació (inexistent) de Link d'unir-se de nou als bandits, sinó en el seu temor a haver de recórrer de nou als revòlvers per escapar de la captivitat implícita a la que ell, la cantant-mestra i el jugador es troben sotmesos. Això és el que acaba passant: per acabar d'una vegada per totes amb el passat turbulent i amb el present de captivitat, ha de tornar a matar i enfrontar-se amb Tobin, símbol explícit d'uns temps que no tornaran, però que s'han hagut de tornar a manifestar en Link, de manera tan espectral i efímera com el poblat miner on transcorre el final de la història. Tots aquests conflictes i altres impossibles de sintetitzar aquí són un camp suficientment conegut per Mann com perquè pugui lluir les seves habilitats en la di-

recció d'actors, el seu precís ús dels contrapicats quan Link al final aconsegueix una arma, la seva recurrent tendència cap a la profunditat de camp, la decisió d'exposar sentiments a través de gestes com la protecció amb abrics o mantes vers la persona estimada (tal i com ja havia fet a *Colorado Jim*, per exemple) però sense rebutjar a l'eficàcia d'uns bons diàlegs,<sup>3</sup> la inexcusable presència d'una naturalesa tan àrida com els fets que engloba, la simbologia del vestuari (el personatge femení du un vestit vermellós, en oposició a les robes fosques dels bandits) i fins i tot un admirable ús metafòric de la fotografia, tal i com s'aprecia en l'escena d'entrada a la granja, en la qual, al mateix temps que anem coneixent coses sobre el passat de Link, els personatges van encenent diferents llums.

*El hombre del Oeste* va ser acollit amb gran entusiasme per part d'al-



Anthony Mann.

guns *cabieristes*, un dels primers cercles de crítica que varen saber veure en el western les seves infinites virtuts, i avui es pot dir que va ser una cloenda extraordinària pel que fa a les aportacions de Mann al western, que, personalment, veig com a herència de tota una filmografia amb cims d'impressionant elevació que mereixen que el Centre de Cultura de Sa Nostra i l'espectador que decideixi assistir-hi, li dediquin el tancament del centenari del western. ■

(1) He de dir que conec el film a través de la seva versió doblada al català, mitjançant la qual no he pogut aclarir el significat del títol. Em consta que a la versió castellana, titulada igualment, el protagonista és conegut amb aquest nom, però no així a la catalana, que respecta el títol de l'estrena espanyola, diferent a l'original, *The naked spur* ("L'esperó nu"), que fa referència directa a una muntanya que apareix al film.

(2) Casualitat o no, el protagonista de *Winchester 73* s'anomena Lin i el d'*Horizontes lejanos*, Glyn, tots dos fonèticament semblants al Link de *El hombre del Oeste*.

(3) Recordem només les paraules finals de Billie al seu estimat però casat Link: "Link, yo no he sentido amor por nada ni por nadie en mi vida. Siempre me pregunté qué sería eso; ahora lo sé. Y aunque nada puedo esperar, no cambiaría este sentimiento por nada del mundo."





# Les pel·lícules del mes de desembre

*A les 18.00 hores*

DIA 3

Presentació del curtmetratge *Escritos de la enajenada*, de Miguel Díaz.



## Cicle Any centenari del Western - Anthony Mann

DIA 10

WINCHESTER 73

(VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1950

Títol original: *Winchester 73*

Producció: Anthony Mann

Direcció: Universal Pictures

Guió: Robert L. Richards i Borden Chase

Fotografia: William H. Daniels

Muntatge: Edward Curtiss

Música: Frank Skinner

Intèrprets: James Stewart, Shelly Winters, Dan Duryea, Stephen McNally, Charles Drake.



DIA 17

CAZADOR DE FORAJIDOS (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1957

Títol original: *The Tin Star*

Producció: Paramount

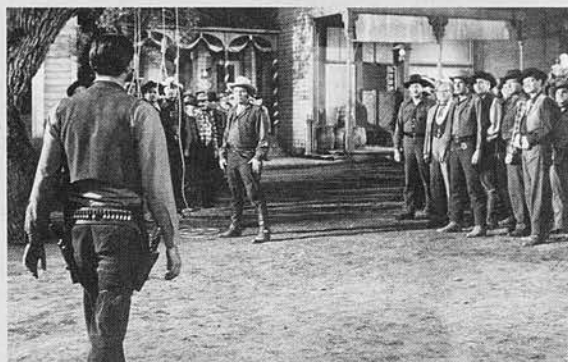
Direcció: Anthony Mann

Guió: Dudley Nichols

Fotografia: Loyal Griggs

Música: Elmer Bernstein

Intèrprets: Henry Fonda, Anthony Perkins, Betsy Palmer, Michel Ray, Lee Van Cleef.



*A les 19.00 hores*



## Les millors de Temps Moderns 2002



DIA 3

MULLHOLLAND DRIVE (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França-EUA, 2001

Títol original: *Mulholland Drive*

Producció: Les films Alain Sarde, Studio Canal, Asymmetrical Productions.

Direcció: David Lynch

Guió: David Lynch

Fotografia: Meter Deming

Muntatge: Mary Sweeney

Música: Angelo Badalamenti

Intèrprets: Justin Theroux, Naomi Watts, Laura Helena Harring, Ann Miller.





# Les pel·lícules del mes de desembre

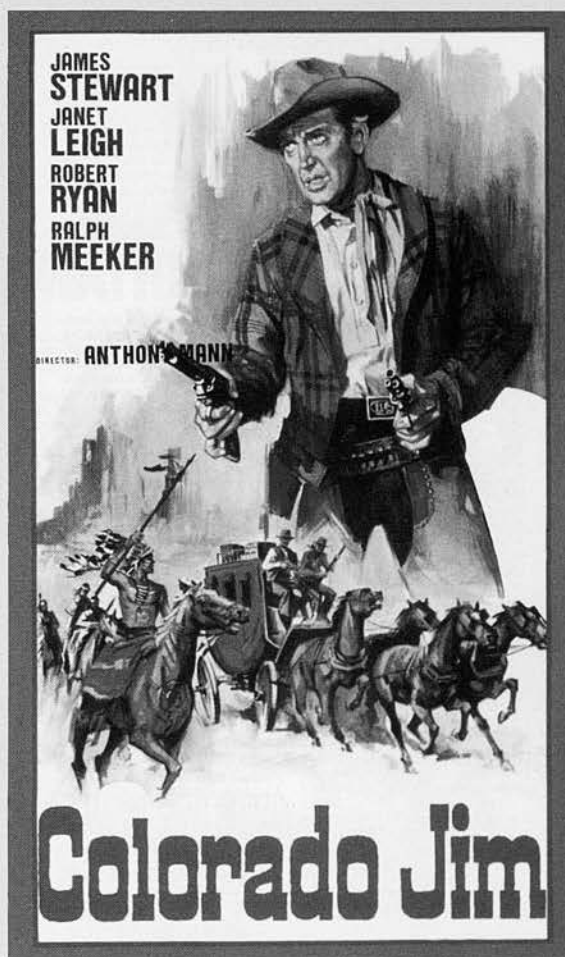
*A les 20.00 hores*

*Cicle Any centenari del Western - Anthony Mann*

**DIA 10**

## EL HOMBRE DEL OESTE (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1958  
 Títol original: *Man of the West*  
 Producció: Ashton Productions per UA  
 Direcció: Anthony Mann  
 Guió: Reginald Rose  
 Fotografia: Ernest Haller  
 Muntatge: Richard Heermance  
 Música: Leigh Harline  
 Intèrprets: Gary Cooper, Julie London, Lee J. Cobb, Artfur O'Connell, Jack Lord.



**DIA 17**

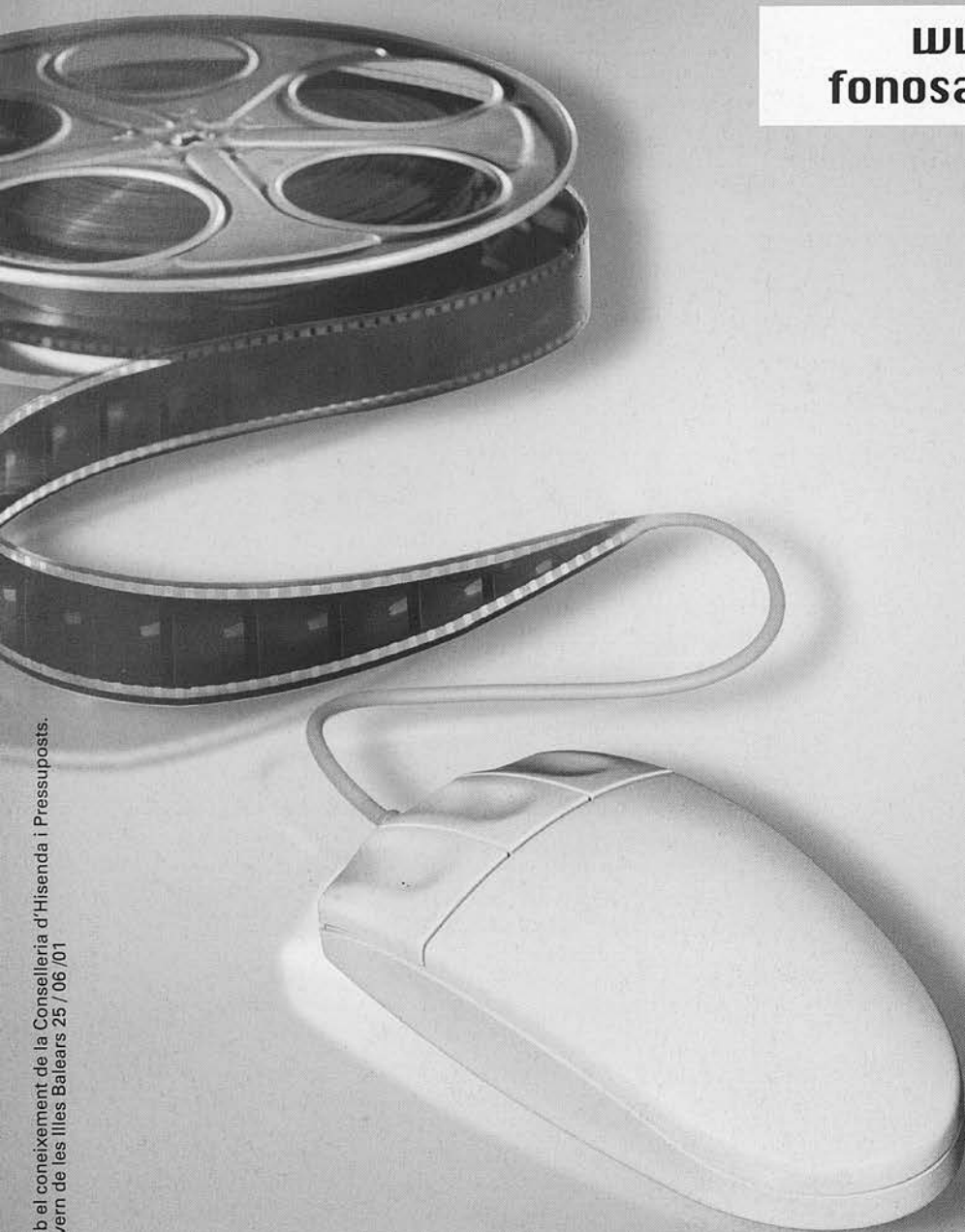
## COLORADO JIM (VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1953  
 Títol original: *The Naked Spur*  
 Producció: MGM  
 Direcció: Anthony Mann  
 Guió: Sam Rolfe, Harold Jack Bloom  
 Fotografia: William Mellor  
 Música: Bronislau Kaper  
 Intèrprets: James Stewart, Robert Ryan, Janet Leigh, Millard Mitchell.



# Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

**www.sanostra.es**  
**fonosanostra 971 757 242**



⇒ Club Cine Hispania \_\_\_\_\_

⇒ Multicines Manacor \_\_\_\_\_

⇒ Porto Pi \_\_\_\_\_

⇒ Porto Pi Terrazas \_\_\_\_\_

⇒ Multicines Eivissa \_\_\_\_\_

⇒ Sala Augusta \_\_\_\_\_

⇒ Rívoli \_\_\_\_\_

⇒ Metropolitan \_\_\_\_\_

⇒ Rialto \_\_\_\_\_



**Internet: 24 hores, 365 dies**

**Fonosanostra: de 8'00 a 22'00 hores, de dilluns a dissabte**

**"SA  
NOS  
TRA"**

CAIXA DE BALEARS